

محمد الجابلي

نظام الرواية الذهبية

(قراءة نقدية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ)

نظام الرواية الشخصية

(نوعية تقنية في رواية الشحات لندويج مضمون)

محمد الجابلي

نظام الرواية الذهنية

(قراءة نقدية في رواية الشهاد للنقيب محفوظ)

الإهداء

إلى ذكرى جدي (الحاج الطيب بن جدو)

الرجل العظيم الذي رسم خطواتي

الأولى وعلمني كيف يكون المرء

إنساناً.

تقديم

إن هذا الكتاب هو جمع لمحاضرات كنت قد ألقيتها في أزمنة متباعدة وفي أماكن مختلفة وكان الحافز في كل مرة خاصة توجه معلن أو خفي استشرعه من خلال ما يكتب وما يتردد بخصوص النصوص الحديثة خاصة في ما اتصل منها ببرنامج الأدب المقرر في الأقسام الأدبية النهائية : توجه يسعى إلى تفكيك النصوص بلاغيا ويحتجب خلف ستائر مهترئة بعضها يدعي الكشف الأسلوبي وبعضها ينتصر لجمالية غائمة في ضبايتها بدعوى الانتصار لأدبية النص أولاً وأخيراً وهذا التوجه الذي يدعي السراة فيما ينحو إليه سيؤول إلى فصل النصوص عن ظروف إنتاجها وعن جملة علاقاتها الإجتماعية والسياسية والحضارية في زمن خلقها وهو بذلك يفرغها من أبعاد النقد ويقصيها عن الأهداف التي أنشئت من أجلها.

ولأن الكتابة لا تنفصل عن أهدافها فكذلك تكون القراءة : فهي وعي بأزمة خلق النص وإحالة إلى جملة العوامل المنتجة والفاعلة في ولادته وتوجيهه وهي محاولة النفاذ إلى الدوافع المتشابهة والمعقدة التي انجبت النص في خُطة تاريخية معينة فجعلته يختلف عن كل نص آخر اختلافا بينا ويكسب (خصوصية إبداعية) تميزه أو يجعله مفارقا سواء من حيث بنائه أو من حيث القضايا التي يثيرها ومفارقا أيضا بخصائصه النفسية في صلته بصاحبه وخصائصه الحضارية في صلته بموقع حضاري مخصوص ومختلفا كذلك بخصائصه الفنية في صلته بذوق يسعى إلى التفرد رغم تأثره المحتوم بنصوص سابقة ينبثق منها ويتجاوزها في الآن نفسه... وكنت أدعو إلى احترام نصوصنا وتنزيلها المنزلة التي تستحق من خلال البعد عن الجاهز من الأحكام التصنيفية المكرورة وقراءتها قراءة نقدية تتعدّد وتفتح على قدر تعدّد مراجع النصوص وانفتاحها وأن نختلف ونتخاصم في قراءتها خصاما نقديا يزيدنا كما يزيدنا حياة لأن النقد الواعي هو إعادة خلق للنص ينطلق منه ويُراكم عليه.

لذلك تستنزل هذه المحاولة منزلة الدعوة إلى
الاختلاف الإيجابي من خلال البعد عن القراءات ذات البعد
الأحادي التي تقلّس النصوص وتلقيها في الآن نفسه لأنها
تخضعها وتجعلها (لازمانية) خاضعة لناموس التوصيات والمناهج
المقرّرة تتكرر فيها الأحكام ويُعاد وصفها بطرق متشابهة لا
تكاد تختلف من جيل إلى جيل آخر : حتى أني أذكر أن أدب
(المسعودي) -على نثره- مازال يُدرس ويُدرّس وفق أحكام
متشابهة يعكس واحدًا الآخر حتى أن ما تلقيناه حوله في
السبعينات مازلنا نردّده وتردّد أصداؤه حولنا في التسعينات...

ولكل ما تقدّم يحلونني الأمل في أن نتحرّر من
صنمية الجاهز وأن نتدبّر النصوص بحريّة حاضرة تختلف أو
تألف، تصيب أو تخطئ فهي على علاقتها نابعة منّا، مُفصّحة
عن هواجسنا إزاء نصوصنا التي هي أصدااء أصيلة تتردّد في
أعماق وجودنا.

الرجال المأزوم

رحلة "الشحاذ" من الوجود إلى العيب

مقاربة نقدية ١

«هناك قصصيون محبوبون قدموا لنا
مناظرنا وناسنا وفوق كل شيء قدموا
لنا تاريخنا وكان لابد لنا من هؤلاء
كي يوجهوا أنظارنا إلى معرفة أنفسنا
التي تأخرنا قليلا في الوصول إليها».
-ألن تيت-

تزامنت الرواية في ظهورها كجنس أدبي جديد
مع تعقد المجتمع الحديث لتكون الأداة الوحيدة القادرة على
اختزال الواقع بتعدد أبعاده لأن الوسائل الفنية الأخرى غدت
قاصرة على مواكبة نسق الحياة المتسارع خاصة عند التحول
الكبير في المجتمع الغربي من مرحلة الإقطاع برومانسياتها وثبات
أشكالها إلى مرحلة التصنيع بتوتراتها وتشابك عقدها لذلك
ربط "هيجل" بين نظرية الرواية في شكلها ومضمونها وبين
التحويلات البنيوية التي فرضها المجتمع الأوروبي خلال صعود
البرجوازية وقيام الدولة الحديثة في القرن التاسع عشر فبعد

(١) هذا الفصل هو نص دراسة متقنة نشرت في مجلة "الطريق الجديد" بعنوان (الموقف
العربي بين الوجود والمبت من خلال بطل الشحاذ) عدد جويلية -أوت 1993.

تلاشي العصر الرومانسي ولدت الرواية كحنين لماضٍ مفقود مع (رواية الفروسيّة) و(الرواية الرعوية) وأصدق مثال على هذا النموذج (رواية دون كيشوت) ذات البعد الخيالي الذي يجسّد غربة الإنسان داخل النّسق الصناعي (المستحدث في الغرب) ثم تطورت الرواية لتكون أكثر إقتراباً من الواقع وأكثر وضوحاً في كشف علاقة الإنسان للتوترة بأشكال الحياة الجديدة : "فتحوّلت إلى نظام حقيقي ومستقرّ، هو نظام المجتمع البرجوازي ونظام الدولة بحيث أن الشرطة والمحاكم والجيش والحكومة هي التي أصبحت الآن تحتل مكان الأهداف الخياليّة التي جرى وراءها الفرسان"(1).

وأصبحت الرواية في القرن التاسع عشر تحمل همّ صراع الفرد ضدّ المجتمع وكأنّها تعيد تمثّل (البطولة الرومانسيّة القديمة) بأشكال جديدة لتصبح (ملحمة برجوازية)(2) على حدّ تعبير "لو كاش" الذي أخضعها لتحليل إجتماعي لتكون الرواية في "هذا السياق الفلسفي التاريخي هي الشكل المطابق للتجزئة والتشظّي وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي"(3) وهي في مراحل تطورها من (رومانسية إلى واقعيّة ثم رمزية ووجودية) تسعى إلى تمثّل أبعاد الذات والمجتمع في الحضارة الغربيّة وكأنّها تعلن صراحة موقف الذات بداية من

مرحلة الحلم والحنين مروراً بمرحلة الصراع والتخبط والتمرد وصولاً إلى مرحلة اليأس والقنوط.

وكسائر الفنون الأخرى تزامن انتاج النص الروائي مع نصوص تنظرية نقدية تسعى إلى الإحاطة بهذا الجنس ورصد تحولاته تاريخيًا وفنيًا فكان النقد الروائي متعددًا في اتجاهاته على غرار تعدّد دلالات النص الذي هو (جمع من المعاني) كما يرى "بارط" ولعلّ تعدّد القراءات يُفصح عن حيرة النّقد تجاه النص الروائي الذي لا يعبر عن وحدة في أشكاله ومضامينه بقدر تعبيره عن أنساق متراكبة من المعاني والرموز يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي والاجتماعي بالنفسي ويتوتر في حالات بين الوعي واللاوعي ليكون تعبيراً عن تعقد الذات وتردّدها في علاقتها بكيانها ومحيطها فيكون النص الروائي مفتوحاً في دلالات قد لا تنتهي ويكون همّ الناقد ليس الإحاطة شمولياً بالنص بل محاولة للكشف عن مجمل أبعاده.

أبرز النظريات في النقد الروائي :

- المنهج النفسي : عند (فرويد - يونغ...) يُقرُّ إعتداد مقارنة نفسية واجتماعية تنطلق أساسا من علاقة الفن باللاشعور الفردي أو الجمعي وتصبح ثنائية (الرغبة/الكبت) مولدة لإفراغ فني في المستويين (الشعوري واللاشعوري).

- المنهج التاريخي : يؤكد العناية بالإطار المنتج للنص على افتراض أن المبدع هو كائن اجتماعي يعبر عن رؤية ما ويحمل آثار الواقع والذات في موقع زمني ومكاني معين الخصائص لذلك يعني أصحاب هذا المنهج بمحيط النص (حضاريا / اجتماعيا / سياسيا) ثم بحياة المبدع الشخصية. وتطور هذا المنهج ليتج (التحليل الاجتماعي) مع (لو كاتش) وغيره.

- المنهج الإنشائي النصي : يسمى هذا المنهج إلى الكشف أولا عن مستوى (أدبية النص) وينطلق من فرضية : (أن النص هو نظام لغوي معقد) وبداية النقد تكون كشفا وتفكيكا لمكونات النص الذي هو مجموعة منسقة من العلامات في أنظمة دلالية مركبة تتشابه فيها مستويات (السرد والوظائف والأزمنة) ولا يمكن الإحاطة بالنص الروائي إلا بعد تفكيك أشكاله وفهم تناسقه كما يرى "بارط و"تودوروف" لذلك يؤكد هذا المنهج البنية اللغوية ويعتني

بالشكل المنسّق ليصل بعدها إلى المضمون في استبطان لـ :
(معنى المعنى) كما عبر "بارط".

وتطور هذا المنهج ليتج "البنوية التكوينية" عند
"لوسيان غولدمان" التى تجمع بين البنية الأدبية والبنية
الإجتماعية وهو يعتبر أن "الشيء الأساسى (في دراسة
الإبداع) هو العثور على الطريق التى من خلالها عبّر الواقع
التاريخى والإجتماعى عن نفسه عبر الحماسية الفردية
للمبدع داخل العمل الأدبى أو الفنّى الذى نحن بصدد
دراسته"(4).

وتسمى هذه المدارس -على اختلافها- إلى مقاربة
النّص الأدبى ومحاولة الإحاطة به مع الإعتراف بتعقده مما آل إلى
تداخل المناهج واستعانة بعضها ببعض الآخر مع تأكيد دائم
على تواضع النتائج ونسبية الأحكام النقدية في صلتها بتعقد
الإبداع عامة والروائى منه على وجه الخصوص لصلة الرواية
بأجناس أدبية أخرى جعلها "جنسا تعبيريا غير مُنته في تكوّنه
مفتوحا على بقية الأجناس الأدبية الأخرى ومستمتدا منها
بعض عناصرها مما جعل خطاب الرواية خطابا "خليطا"
متصلا بسيرورات تعدد الأصوات واللغات وتفاعل الكلام
والخطابات والنصوص ضمن سياق المجتمعات الحديثة القائمة

على انقاض قطائع إجتماعية وابستمولوجية مع مجتمعات
القرون الوسطى" (5).

موقع "الشحاذ" في أدب محفوظ"

تعتبر رواية "الشحاذ" عن مرحلة من مراحل نجيب
محفوظ الروائية لعلها مرحلة النضج والانتكاس التي تفرض
مرارة السؤال عند حدّ الحية والألم ولعلها استبطان حقيقة
الضياغ ذاتيا وموضوعيا بعد عناء الصّراع الذي جسده هذا
الكاتب في رواياته السابقة التي تحمل قدرا من الواقعية ممزوجة
بروح التفاؤل النقدي الذي إنطلق من :

- المرحلة التاريخية : التي تمثل روحا وطينة

تسعى إلى التآليف حضاريا بين حاضر الإنسان وماضيه وكأنها
توصل وتُرسخ الكيان عبر استحضار واع للتاريخ مثال :
(كفاح طيبة/عبث الأقدار...).

- المرحلة الواقعية : وهي من أهم المراحل

الروائية غزارة وتأثيرا تنطلق من تشخيص الواقع وإستلها
النضال الإجتماعي والسياسي كشف من خلالها الكاتب
أعماق المجتمع مركزا على القوى القاعلة فيه محلّا تدافع
الطبقات وتردها بين المصلحة والواجب وبين الائتلاف

والإختلاف ولعلّ هذه المرحلة الرّوائية أكثر قربا وحرارة في ذات "محفوظ" لأنها تعبّر عن موقف نقدي يجذره انتماء الكاتب للفئات الشعبيّة واستلهامه حسّها وهو يقول : "مهما نباهي المكان فسوف يقطر الفة ويُسدي ذكريات لا تنسى ويحفّر أثره في شغاف القلب بإسم الوطن - سأعشق ما حييت نفثات العطارين والقباب والوجه الصّبيح يضيء الرزاق ويغال الحكم وأقدام الحفاة وأناشيد الموسسين وأنغام الرّباب..."(6) وأهم روايات هذه المرحلة (القاهرة الجديدة : - زقاق المدق - خان الخليلي).

- مرحلة الواقعيّة الجديدة : او الواقعيّة النّقديّة

الإشترائيّة وتفترض نظريا أن يتعد الأدب عن الحياد الكاذب أو المتعالي وأن يتخذ الفنان موقفا كطرف في الصراع الاجتماعي وهي تدعو أن يتجاوز الكاتب مرحلة التعريّة والكشف إلى مرحلة أوضح وهي مرحلة الدّعابة لوجهة معينة في الصّراع وإقترّاح الحلول بطريقة فنيّة غير مباشرة وتزامنت المرحلة عند "محفوظ" مع نهاية الستينات عصر تنامي الإشترائيّة كمبدئ إنساني يشحذ أحلام الشعوب الفقيرة ويمثل تطلّعا مركزيا يوجّه الثقافة التّقديمية في الوطن العربي

خاصة بعد ثورة يوليو 1952 ومن أهم روايات هذه المرحلة
(اللس والكلاب - ثرثرة فوق النيل).

- المرحلة الذهنية أو الوجودية الفلسفية في

رواية "الشبح" وهي مرحلة النضج والألم عند محفوظ
ومرحلة الارتداد نحو الدأخل للبحث عن حقيقة مفقودة في
ذات تائهة مغربة عند إنكسار الأحلام الكبرى وهي مرحلة
تشاؤم وسؤال وحيرة تأثرت خاصة بتكوين الكاتب الأكاديمي
(فهو مجاز في الفلسفة) وبانتشار المذاهب الوجودية مع كتابات
"سارتر" و"كامي"... وتأثرت كذلك بحيرة المثقف وتردده
بين متناقضات عديدة أهمها (الحلم والواقع) (الذاتي
والموضوعي) (المبدأ والمصلحة)...

بطل الشهاد والشخصية الدرامية

«إن الحكاية المثلى تفتتح بحالة
استقرار تُدخل عليها الإضطراب قوة
ما. وينتج عن هذا وضع مُختل ويعود
التوازن بفضل حركة مضادة للقوة
الأولى على أن يكون هذا التوازن
الثاني شبيها بالتوازن الأصلي دون
أن يتمثلا».

-تودوروف-

إننا إزاء رواية ذهنية يتعقد بناؤها في ثنائيات
متعددة فيتقاطع فيها الزمن (تداخل الماضي في الحاضر)
وتتشابك فيها الحركة بين (الداخل والخارج) ليكون الانعكاس
مجمله في ذات (البطل) الذي يبحث عن توازن مفقود فيكون
مسرح الأحداث مقسما بين :

- ظاهر يتمثل في المكان والزمان الموضوعيين وفي عالم خارجي
يُجسّد السطح ويرتكز على النموذج الاجتماعي وفق
مقومات مادية في (الحاضر).

- وباطن يتمثل في : (الذات) : عالم الشخصية الداخلي
مكوّناته العميقة ويرتكز على رؤية باطنية مقموعة وعلى
مخزون نفسي مهم ينفلت من الحاضر إلى الماضي.

لذلك أكد "محفوظ" تعارض المستويين ليمهد فنيا
للعقدة القصصية أو ما يسمّى بالتصعيد الدرامي المتمثل في أزمة
البطل الذي أصبح نمطا بالمفهوم الاجتماعي : شخصا ناجحا في
نظر الآخرين (ماديا ومعنويا) فهو محام ثري وهو زوج سعيد
وهو أب مثال. ويختصر الكاتب صورة النمط الاجتماعي في
قول الطبيب : "أنت رجل ناجح، ثري، نسيت المشي أو
كدت، تأكل فاخر الطعام وتشرب الخمور الجيدة..." (7).

أو في قوله على لسان البطل (في حوار باطني) :
"وتبدى عنق زوجته من طاقة فساتنها الأبيض غليضا متين
الأساس واكتظت وجنتاها بالدهن" (8).

ويؤكد الكاتب البعد الخارجي من خلال مقاطع
وصفية تعني بالأثاث الفاخر ويكون مدار الزمن فيها الحاضر
ويتكثف حضور (الزوجة) كرمز للقناعة والمآلوف الاجتماعي
يبعده السطحي كما يتكثف حضور (مصطفى المنياوي) صديق
البطل الذي رغم إداركه يستكين في قناعته ورضاه ويتآلف مع
الواقع.

وبهذه الدلالات يرسم "محفوظ" صورة خارجية شديدة النمطية والتصال مع المنظور الاجتماعي ويحيطها بأسباب الاستقرار والرضى والعيش الهاديء فيكمل الإطار الخارجي ليعلن صورة النجاح لثقف سليل طبقة شعبية نحت لنفسه موقعا مستقرا (كجوازى صغير) ليكون كل ما حوله يبعث على الطمأنينة والركون والمسألة.

ويؤكد الكاتب هذا المظهر من خلال الزمن الحاضر في مقاطع السرد والوصف والحوار خاصة في (زيارة الطبيب) و(مأدبة العشاء العائلية) و(الحديث عن العمل) و(مظاهر الترف المادي والنجاح العائلي من خلال السعادة الأسرية : الإبنة والزوجة) ومن اختيارات الكاتب الفنية أن يكون البناء معقدا شديدا للتداخل لأن البعد الخارجي للبطل يتجلى تدريجا في مراحل القصة فيبدأ التقاطع من المشهد الأول في ذلك التداخل بين النجاح والفشل أو بين ثبات المظهر ورسوخه وتوتر الكيان الداخلي إنطلاقا من ثنائية (الصحة والمرض) كمدخل لقلق نفسي يعلن الخلل ويفرض رحلة عسيرة أساسها الكشف والبحث.

الخلق الوجودي

«إن حياتي تأخذ اليوم نهايتها إنها
كلها خلفي أراها برمتها هنالك أشياء
قليلة تُقال عنها، أنه شوط خاسر هذا
كل ما في الأمر».
- سارتر [بطل الغثيان]-

أن يكون (عمر الحمزاوي) سليما في الظاهر
ومريضا في الباطن يقودنا الأمر إلى ثنائية (الفردى والجماعى)
كإشكالية تُبنى عليها الفلسفة الوجودية الحديثة تلك التى
تطوّرت مع "سارتر" و"كامي" و"دي بوفوار" وغيرهم التى
تعلن تمرد (الداخل على الخارج) من خلال إعلان انتفاضة
الذات ضدّ الإلغاء والمسح اللذين يفرضهما المجتمع "المنظم"،
الذي يعلن باشتداد نظامه سلطة قمعية ليصبح الفرد (شيئا) من
الأشياء أو (رقما) من أرقام معادلة إجتماعية وتكون حتمية
المجتمع الحديث أكثر مرارة وإلغاء من حتمية (الميتافيزيقيا) في
المجتمع القديم.

ولعلّ ولادة وانتشار الفلسفة الوجودية مقترنان إلى حدّ كبير بأحداث خطيرة أفقدت الفرد ثقته في مجتمع المؤسسات البرجوازي الراسخ والمتعاطف إذ أن الموروث العقلي الغربي وُظفَ توظيفاً عكسياً لصالح الإنجاز الصّناعي والطبقة البرجوازية، فسادت الدكتاتوريات (نازية/فاشية) بإسم (نقاء العرق) أو (مصلحة الوطن) أو (أجداد الماضي) وأصبح المجتمع قطعياً يُساق صدّ مصالحه فكانت الحرب العالميّة الأولى ثم أزمة الإقتصاد الرأسماليّة 1929 ثم الحرب الثانيّة إعلاناً عن فشل ذلك المسار المدمر وإنهيار الثقة في وهم الإنسان الأرقى، وكانت الوجودية إعلاناً عن تلك القطيعة الحادّة بين الذات وأنساق المجتمع وأصبح الآخر يمثل (جحيماً) عند "سارتر" لأنه يلغى الإرادة والحرية والمسؤوليّة التي يجب أن تنطلق من إختيار فردي واع لا من إملاء جماعي مُبهم المنطلقات والأغراض ودعت الوجودية إلى تجسيد (ماهية الذات) التي تجعل من الحياة إختباراً حميميا ينبع من إرادة داخلية أساسها الوعي والتمرد والرفض.

لذلك يكون بطل الشحاذ وجودياً إنطلاقاً من العنوان فهو يشحذ كيانا حميميا ويبحث عن حقيقة ما يتصالح معها فيبحث عن ذاته المقيّية فيما يريده المجتمع ويبدأ من المرض النفسي للوصول إلى القطيعة ثم التمرد الذي يصفه كامبي

بقوله : "ثمة وعي مهمما تكن درجة إبهامه ينشأ عن حركة التمرد : الإدراك فجأة بأنّ في الإنسان شيئا يمكنه أن يتوحد معه ذاتيا ولو لوقت قصير" (9) ولعل رحلة البطل في صراعه وتوتره بين (الذاتي والموضوعي) هي رحلة بحث عن أشياء حميمة فقدت في الدّاخل وتلاشت في أنساق المجتمع المرحلة : "لأن الإنسان هو رحلة دائمة بين الذات والموضوع وهو صراع هادئ بين الخاص والعام" (10) وانتصار (ماهو عاتبي) يجعل الإنسان (نمطا) إجتماعيا مقبولا عند الآخرين وانتصار (ماهو خاص) يجعل الإنسان مغتربا في تمرد وانفصال عن المؤلف فيكسب ذاته ويخسر الآخر إذ لا ائتلاف بينهما.

ويجب أن نفهم ما هو خاص في ذات البطل المأزوم لنصل إلى أبعاد الحركة النفسية الدّاخلية التي ستمثل نسق التصعيد في الأحداث وهذه الحركة الدّاخلية تنظافر مع القلق ومع الحوار الباطني اللذين يمثلان بداية الارتداد نحو الدّاخل وكذلك مع الزمن الماضي في أنساق تذكيرية تكشف ما أنطمس في النّفس الدّاخلية... (نعمس الحمزاوي) هذا المحامي الشهير هو سليل طبقة شعبية : "وقديما قطع الشاب الطويل النحيف ابن الموظف الصغير القاهرة طولا وعرضا على قدميه

دون تدمير وسلسلة طويلة من آباته وأجداده تهرأت أقدامهم
من معاندة الأرض ثم تساقطوا من الأعياء" (11).

وعندما كان البطل شابا كان متصالحا مع منشئه
الطبيقي ومع ذاته إذ كان طالبا ثوريا عايش أحداث النضال
الوطني ضدّ (حكومة الملك فؤاد والإستعمار الإنجليزي) بل
كان من صانعيها يحمل لواء الاشتراكية وتوجهه أحلام كبيرة
تتجاوز حدّ الطبقة لتغمر الإنسانية جمعاء ولئن زالت هذه
الأحلام من سطح حياته فقد ظلت دفينة كيانه فهو يدافع عن
التأميم ويعترض على قول زوجته التي أبدت خوفا متحفظا :
"كنت في شبابك مثلهم لا تتكلم إلا عن الاشتراكية وهي
مازالت في دمك" (12).

ويدو أن حجر الزاوية في قلق البطل (أو مرضه)
هو تحوّل من الحركة والالتزام والفعل الثوري إلى حياة الدعة
والتخاذل ذلك التحوّل من الإنسانية الجماعية إلى الانتهازية
الفردية وكأنّ الرؤية تقلّصت من موقع شمولي وإرتدت إلى
موقع فردي وكأنّ وضعه (الماضي) يمثل إحتجاجا كبيرا ضدّ
وضعه (الحاضر) بل أن حياة الترف والكسب الفردي مثلت
أكبر إدانة في وعي مازالت المبادئ تحتل أعماقه. وثنائية التناقض
بين الواقع والمبادئ أي بين الكائن والممكن هي نقد للمثقف

العربي الذي سرعان ما يركن للإستسلام وينقلب على ذاته
حال تغير وضعه المادي فينسلخ عن منشئه الطبقي ويدفن مبادئه
الثورية ويتمزق بين (وعي وواقع) في إزدواجية التناقض التي
أحسن محفوظ تصويرها في (اللص والكلاب) بطريقة واقعية
وصقدها في "الشحاذ" بطريقة ذهنية. لذلك تظافر القلق مع
تصاعد الذكرى وعودة الحنين إلى الماضي الحميم (عندما كان
فقيراً وسعيداً) لأنه ينجز ذاته من خلال (الفعل) الذي يحقق
بعداً آخر لم تستطع قشور المادة أن تطمسها بعد طول زمن
فتنتطق الأزمة من عدم الرضى ويكون الحاضر جحيماً يهرب
البطل منه إلى الماضي الحميم إعلاناً عن غربة وتمزق بين الكائن
والممكن أي بين الوجه الاجتماعي (القناع) والوجه الذاتي
(الحقيقة) فأصبح البطل يشقى لأنه أضاع (حقيقته) في سبيل
بناء (وهم) أرادته المجتمع وهو يعاني الإستلاب والإغتراب تجاه
ذاته الحاضرة لأنها مركبة على انقراض ذات هيمية ماضية أكثر
إنقاداً وأصالة يمكنه أن يتوحد معها.

يقول بطل "الغنيان" (لسارتر) : "خسرت
الشروط... سأعيش وقد عدت حواسي أعيش وأنام، وأنام
وآكل اوجد على مهل كهذه الأشجار كبيرة ماء كمقعد
الزوام الأحمر..."(13) هو نفس الصدى يتردد بأسلوب آخر

عند (عمر الحمزاوي) الذي يدين نفسه في لحظة صفاء ومراجعة ويجد أن شقائه يكمن فيما أنجزه لتكون الحياة رتيبة مملّة لا حرارة فيها ولا شيء يمكن التوحّد معه صميميا وهو يقول : "ما أفضع الجوّ لم أعد أحبّ شيئا حبّا خالصا" (14) "لا أعتقد أنني مريض بالمعنى المألوف... ولكنني أشعر بخمود غريب" (15) وتبدأ أزمة الضمير ليدنين (عمر الحمزاوي) ذاته من خلال تنكّره للماضي فيذكر رفيق الشباب والنضال (عثمان خليل) ذلك السجين (الغائب الحاضر) في أعماق الذات يثبت كرمز للتضحية والتّحدّي ويظل شاهدا على تردّي (عمر الحمزاوي الحاضر) قياسا بـ(عمر الحمزاوي الماضي) غالبا ما يتكرر حضوره في الحوار الباطني وكأنه ضمير يعذب البطل : "لكن عثمان خليل رغم الأهوال لم يعترف وذاب في الظلمات كان لم يكن وأنت تمرض في التّرف" (16).

ويتطلق القلق من أزمة الضمير وإدانة الذات عند تجاهل التزامات الماضي التي ما تزال مشروعة بل قد تكون عنوان الوجود الحقيقي الذي انطمس بفعل (التمنّط) والنجاح الاجتماعي الذي أصبح غير مشروع لأنه بُني على هدم وعي الذات الثوري في الماضي : "وذكر الآخر في السّجن، حتى حساسيّة الضمير يتركها الضجر يوم احترقت بلهيب

الخطر" (17) ويكتف الكاتب أزمة البطل (الذاتية المبدئية) عبر حوار مع صديقه (مصطفى النياوي) فيعلن التمرد والضجر من واقع مُمل لاشيء فيه غير بهرج مادي يشهد بتكاثره على ضياع الذات وموت الضمير بخيانة المبدئ.

ويربط الكاتب بين ضياع بطله وأزمة النقد الذاتي ورؤية تقييمية لما حصل في المجتمع من انقلابات كبيرة حيث تحول بعض المثقفين إلى أدوات طيعة تُرسخ الواقع بتناقضاته تلك الفئة التي تخلّت على (الثورة الدائمة) بإغناذها موقفاً إنتهازياً بعد "ثورة يوليو" تحت شعار (ليس في الإمكان أفضل مما كان) وكأن تلك المبادئ الكبرى تحولت إلى مسؤولية السلطة كي تطبقها وفق المستطاع ولعل (مصطفى النياوي) الصديق الحميم للبطل والذي تحول من ناثر إلى صحافي إنتهازى (لا همّ له إلا شؤونه الخاصة) أصدق مثال على ما تقدّم في قوله : "مادامت الدولة تحتضن المبادئ التقدمية وتطبقها أليس من الحكمة أن نهتمّ بأعمالنا الخاصة" (18) فیردّ عليه عمر : "كان تبیع اللب والفشار وتتساءل عن معنی الوجود إنك منافق عتيق" (19).

وبذلك أحسن الكاتب المزج بين نقد المثقف المرتد ونقد الواقع والإيماء بأن ثورة يوليو لم تحقق ما يجب أن

يكون وأنّ النّضال يجب أن يستمرّ لأن مسببات وجوده ما تزال قائمة تتبدّى في انتشار الفساد والوصوليّة تحت غطاء الثورة والوطنية ولعل في الموقف إشارة إلى تردّد السلطة الناصرية بين قُطبي (الإصلاح الذي يراعي مصالح الطبقة الوسطى الصاعدة) و(الثورة التي تنتصر للطبقة الشعبيّة الكادحة) لذلك كان وضع اليسار المصري في الخمسينات في علاقته بالسلطة متردّدا أيضا بين تبني مسارها وتشجيعه من جهة وبين نقده والثورة ضدّ نواقصه وتذبذبه من جهة أخرى ويمرّز الكاتب هذا الموقف النّقدي تجاه السّلطة والذات معا عندما يُعجب البطل برجل مجنون يجوب الشوارع ويلقي خطبا تدين السلطة وغلاء المعيشة "الشخص الوحيد الذي أعجبي حديثه رجل مجنون يرفع يده بالتحية على طريقة الزعماء ويلقي خطبة عجيبة... تمنيت أن أتسلل إلى رأسه... لغته لا تقل غرابة عن لغة العلماء الأفلاذ أصحاب المعادلات وما أضيعنا نحن العقلاء بين الإثنين" (20) ويكون الجنون خروجا عن العادي المألوف وهو تمرد بطريقة ما تكشف جانبا من الوعي بمحيقة يعجز البطل عن التصريح بها وإن كانت تستقر في ذاته وفي ذلك يلتقي الموقف مع أبطال الوجودية الغربيّة رغم اختلاف ظاهري في الأسباب نتيجة اختلاف البتات والمكوّنات الحضاريّة لأن الوجوديّة "هي ثورة

ضدّ العقل والمنطق وهي دعوة من أجل الفطرة المبركة" (21)
ولأن المنطلق واحد وهو الخضوع لآلية إجتماعية تسحق حرية
الفرد داخل حتمية مفروضة قد لا تتلاءم مع الطموح الحقيقي
لإنسانية الإنسان خاصة إذا ارتبطت ذاته الماضية بمصير جماعي
يفوق حدود الفردية مثل بطل "الشحاذ" الذي غدا غريبا عن
ذاته شديد الإدانة لوضعه وكأنه يشقى بما أنجز أو كأنه ينقسم
على نفسه في ثنائية الداخل (الحميم) والخارج (المهين) وكان
الحياة فقدت تبريرها عندما خلت من الطموح الكبير والتطلع
الحالم الذي يمثل البعد الاختياري في ماهية البطل وعماد وجوده
فأصبح منتقلا من سؤال محير إلى آخر أشد حيرة وكان وجوده
أصبح أشبه بالوهم فهو يقول : "خبرني يا مسيو يزيك ما ذا
تعني لك الحياة ؟" (22) ولا شك أن هذه الأسئلة الكبرى
تصيب الإنسان لحظة اليأس والخيبة، لحظة النقد والإدانة
وإحتقار الذات المتردية في العمامة الباردة التي تخلو من المعنى
الحقيقي للوجود كما يقول بطل "الغنيان" (لسارتر) : "لا يبقى
لي أي سبب لكي أعيش، فجميع الأسباب التي حاولتها قد
تراخت ولا أستطيع بعد أن أتصور أسبابا أخرى..." (23).

وهذه الأسئلة الوجودية الكبرى تؤكد الوعي
بالذات ومسؤوليتها وهي تنطلق أولا من قطعة بين الذات

وموضوعها الخارجي بداية من القلق والحيرة عندما تتزعزع ثقة الذات في إطارها وتبحث عن مبرر آخر لوجود أثبت ويتداخل الفيلسفي بالاجتماعي لأن الإحساس بالقلق الوجودي متأه (التكرار الملل لفعل الحياة الغير مقنع) و(الإحساس بالتثنيء وققد الإرادة غير الخضوع للنمط الخارجي دون سؤال) و(غياب الحرية داخل انساق العادة والنظام والمألوف والعرف) أو ما تسميه "ساروت" (بالتردي في العامية الفكرية وفقد حرارة العيش).

فيما تقدم إختصار لموقعين من مواقع بطل "الشحاذ" الخارجي (النمط) والداخلي (المتروء) ويكون القلق فاتحة إختلال بين محيطين متناقضين (ذاتي/موضوعي) وسيكون الإنتصار لأحدهما هو إلغاء وخروج عن الآخر إنطلاقا من المرض الذي يمثل البعد الرمزي لثورة نفسية تسعى إلى التصالح مع الدّاخل بعد طول غياب في (رحلة المجتمع) عبر (الإنجاز المادي الباهت).

رحلة التمرد والبحث عن الذات

«شئ وعي مهما تكن درجة انهماكه
ينشأ عن حركة التمرد : الإدراك فجأة
بأن في الإنسان شيئاً يمكنه أن يتوحد
معه ذاتياً ولو لوقت قصير».
-كامي-

إختصرنا في فصل سابق (بواعث غربة البطل)
ودوافع تحوله من الهدوء إلى الثورة ومن الاستقرار في المؤلف
إلى السؤال والحيرة وقد إختلطت تلك الدوافع التي كان أهمها
نكران الذات الحاضرة وعودة الذات الماضية وتصيد عقدة
الذنب حيال المبدئ والموقف والمسؤولية وأصبح البطل يتعبط
في غربة إجتماعية لينكر عمله (الناجح) ولينفر من زوجته
(التي طالما ألفها) ويبدأ بهدم ذلك النمط الإجتماعي الذي
ضغط ذاته داخله وأصبح يرى فيه شكلاً باهتاً لا قيمة له بل
إحتناقاً يصعب العيش في أسواره وسيطور الكاتب الحركة
الذائعية للبطل ضمن حوار باطني يؤسسه (الماضي الثوري
ومحاولة صنع معنى ممكن للحياة الحاضرة التي فقدت معناها)
وستبدأ الرحلة (بالمرض) والتمرد على الشكل الخارجي المؤلف

في مسار بحث يائس عن حقيقة ما : "ها أنت تبحث عن الحب المفقود... عثرتني أمازلت تذكر أيام السياسة والأحزاب والمدينة الفاضلة" (24) وباكتشاف البطل (أسباب مرضه) إكتشف ذاته المطموسة وسيجاهد في سبيل إستعادتها منتقلا من مجال تعويض إلى آخر منطلقا من الحرية الذاتية : "أنت حرّ والفعل الصادر عن الحرية نوع من الخلق من هنا فصاعدا أنت الطبيب" (25).

ولعل رحلة الشفاء هي رحلة الألم لأننا سنواجه بطلا (مشكليا) بصيغة ما، يشقى في سبيل البحث عن مفقود غير معين يكاد يكون مُبهما رغم وضوح أسبابه فهو يبحث عن شيء (يمكن أن يتوحد معه ولو لوقت قصير) كما يقول "كامي" وهذا البحث يلجؤه لهجر حياته بأكملها لينحوض تجربة أخرى يطلب فيها حرارة ما فيهجر المنزل والعمل.... ليضيع بين الملامهي بلا هدف واضح غير التعويض عن خيبة ما طلبا لتوازن مفقود فاستبدل الزوجة بالخليلة عن وعي بأن الزوجة هي (نمط مفروض) وأن (الخليلة) هي خروج وتحرر فكانت "وردة" راقصة الملهى مرهما مؤقتا لجراحه : "نفض وجدانه بشوق غريب غير محدود وودّ أن يخاطب الأعماق وأن يجد بديلا في لدعة الجنس السحرية اللزوة المتفجرة التي

تمتص رحيق الحياة في رشفة واحدة زائلة" (26). وظلّ يبحث في اللذة عن معنى الحياة ويبحث عن جديداً يخرج به عن النَّقْ : "رنا إليها طويلاً ثم غمغم : دعيني أكوّن جملة لم يُسبق ذكرها" (27). وكأنه يجتهد الكيان ويرى أن التمرد بمفهومه الأخلاقي والاجتماعي بضمن حرارة ما عبر الإمساك بقرار داخلي مختلف ومتفرد.

وظلّ يجتهد تجارب الحب والجنس من "وردة" إلى "مارغريت" وكأنه يضحي بالوعي لصالح اللاوعي ويستبدل العقل بالقلب في سعي جديد لتحقيق الذات فيخاطب "مارغريت" : "كلما رأيتك ازدادت شهوة وكلما ازدادت شهوتي زاد لهيبي... ما اكتف الظلمة حرلنا، تكاثفي تكاثفي حتى ينساها العالم وليختف كل شيء عن العين الضجرة، آن للقلب وحده أن يرى النشوة كنجم متوهج..." (28).

ويبدو أن هذه التجربة الجديدة (اللذة - الجسد) لم تكن غير محطة عابرة سرعان ما ملها (البطل) لأن القلق عاوده بشكل أكبر يقول مخاطباً "وردة" : "أحبك لكن عاودني المرض" (29). فتجربة الجسد تفتح على إمكانات العجز الأخرى عند الوجودي لأن اللذة لا يمكن أن تكون بديلاً يجتزل الكيان حتى وإن كانت إحدى أبعاده فالجنس هو لحظة صفاء تنفست

مُسرعة وعبثا يسمى الوجودي إستدامتها يقول "كافكا" في رواية "القصر" : "كان جسماهما المضطربان لا يجعلانهما ينسيان واجبهما بل يذكّرانهما به، كانا ينبشان في جسميهما كما تنبش الكلاب البائسة في الأرض وكانا يجران بلسانيهما كلّ على وجه الآخر إلتماسا لسعادة أخرى في يأسهما وعجزهما"(30)، ولعل إستعادة الجسد المغيّب تكون مبعثا لتوازن مؤقت في مصالحة مع الذات لحظة التمردّ على الخارج بنظمه وتقييداته الحادة إلّا أن هذا الإحساس سرعان ما يتلاشى ليعود السؤال الملح بل ليصبح البطل سؤالا كبيرا معلقا على صفحات الوعي البشري : "إني أعيش في مقام السؤال ولكن بلا جواب"(31) لذلك تتواصل رحلة البحث مخوفة بالألم في صراع غير متكافئ بين ذات متطلعة ووجود مُستغلق ليتحوّل المسار إلى العبث المحتوم الذي "ينشأ عند تساؤل الإنسان الدائم وصمت الكون المطبق وهذا التساؤل دائمى لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض أن يكون ما هو"(32).

النهاية العنثية والإنقذار

«عندما يكف الشعور عن فعاليته
يُنْقَضِي إلى فعالية اللاشعور حيث تكمن
الجزور الشاسعة القديمة وحيث
يتشوش المحتوى ويقتلط اختلاطاً
تقدم بواسطته العقلية البدائية بقايا
وفيرة...».

-يونغ-

"ورغم إنسيابة في أسرار الخلق لم يساوره أدنى
أمل في التغيير ولا خرج من غريته الأبدية" (33). بذلك جعل
"محفوظ" بطله يصطلي بنار الحقيقة ليست حقيقة اليقين بل
حقيقة الخيبة التي تعلن مشروعية السؤال الأبدي عن معنى
الوجود فتكون الحياة رحلة تجريبية شاقة يمر فيها البطل من
تجربة فاشلة إلى أخرى نذكرنا بتجارب بطل "المسعودي" في
"حدث أبو هريرة قال" حيث الانتقال من (المألوف إلى الجسد
إلى الجماعة ثم إلى الغيب) لأن التجارب الوجودية في الرواية
العربية تكون خاضعة لمنطلق الحضارة الإسلامية يعدها

المقائدي ذي النزعة التصوفية التي تؤثر في نهاية مسار رحلة البحث والتجريب فيكون العبث خليطاً متنافراً من العاطفة (التصوفية) واللامعقول ومن هذا المنطلق تختلف التجربة الوجودية في الرواية العربية عن مثيلتها في الرواية الغربية لأن العبثية في الغرب تستند إلى خلفية فكرية تجعل منها استمراراً للتمرد بشتى وسائله لأن "النتيجة النهائية لعملية العبث عند (كامي) هي رفض الانتحار والإستمرار في الصراع اليائس بين تساؤل الإنسان وصمت الكون" (34).

فيؤكد العبثي نفسه من خلال التمرد رغم وعيه بمحدود عجزه فكان البطل الروائي (الوجودي) في الفكر الغربي مصارعاً كلما أصابه اليأس في تجربة إلا وفتح أبواب تجربة أخرى في إمكانات لا تنتهي لأن حدود اليأس توجه التجربة من انغلاق ذاتي إلى انفتاح موضوعي لتصبح الجماعة موطناً لتجربة الذات في إمتزاج ثوري يُخصب إمكانية الفعل لذلك كان أبطال "أندري مالرو" يلجؤون إلى (الفعل الثوري) عبر الإغتراف في حروب (الهند الصينية أو إسبانيا) ضد الإستعمار والفاشية فتكون النهاية انتحاراً في الفعل الثائر وليس في السكون اليائس وتكون العبثية مواصلة الانتصار للذات رغم الوعي بمحدوديتها وتصعيداً لممكنات الوعي بضرورة التمرد

انطلاقاً من محاولة خلق توازن بين إرادة الذات وممكنات الواقع ويبدو أن المجال الموضوعي للبطل الوجودي الغربي كان مهياً (فلسفياً وعملياً) للصراع نظراً للحركية الثورية العالمية في العشرينات والثلاثينات من هذا القرن التي جعلت المثقف يتقل من مجاله الذهني في إدانة الواقع إلى مجال حركي عملي يجسده البطل العضوي أو الملحمي أو المشكلي الذي يصارع ليفرض قيماً جديدة في واقع متدهور ولعلّ الحسم والقطع مع العقائد كان من أهم روافد (الثورية الوجودية) لأنه يشجع الذات على تحمل وزر المسؤولية دون ملجئ أو ملاذ أخير كما يقول (كامي) : "إن الأديان تخفف عني عبء حياتي بيد أنه من الواجب عليّ أن أحمل هذا العبء وحدي لأن العقائد التي تفسّر لي كل شيء تضعفني أنا في الوقت نفسه" (35).

وهذا القطع مع البعد الميتافيزيقي أساسه الإيمان بالعقل كإمكانية أولى تترجم مسؤولية وإرادة الإنسان إلا أن بطل "الشحاذ" يفقد ثقته في العقل ويسعى إلى مجال العاطفة محاولاً إقامة حقيقة أساسها (القلب) : "اليقين بلا جدال ولا منطق وتساءل وهو يزيد من سرعة السيارة ألا يستحق أن ينبل كل شيء من أجله" (36).

وسرعان ما يقود الكاتب بطله إلى حافة الإنهيار
ويبرز فشل محاولته على لسان صديقه "عثمان خليل" : "أنت
تطلع إلى نشوى وربما إلى ما يُسمّى بالحقيقة المطلقة ولكنك
لا تملك وسيلة ناجعة للبحث فتلوذ بالقلب كصخرة نجاة
أخيرة ولكنه مجرد صخرة، سوف تتقهقر بك إلى ما وراء
التاريخ وبذلك يضيع عمرك هدرًا" (37).

ويطوّر الكاتب غربة البطل من خلال إيمانه المطلق
بالعلم ثم محاولة ارتداده للعاطفة كنتيجة لتأثير الواقع الموضوعي
في المجتمع العربي ونكسة المثقف فيه فالإيمان بالعقل يجعله نصير
التطور والخلق من وجهة الوعي بضرورة المعاصرة والتقدّم
وفشله إجتماعيا في تجسيد ذلك الإيمان في مجتمع متخلف يجعله
يرتد يائسا إلى القلب الذي يخرج من عايته الواقع الموضوعي :
"عندما يضفر قلبك بظالمه مستجد نفسك خارج أسوار
الزمان والمكان" (38)، وتكون النهاية مأسوية تتمثل في الإحتجار
المعنوي عند فقد مُمررات العيش وإحتراز الثقة في الذات والواقع
وعدم حسم الصّراع عندها يحتل المنطق ويسيطر (اللامعقول)
وتصبح الحركة ضربا من اللاجدوى تنطلق من حدود داخلية
ومن فراغ رهيب : "كان يتخفّف من آله بالإمتسلام لجنون
السرعة وهو يندفع بسيارته في أطراف القاهرة، وتعدّدت

رحلاته بلا هدف إلى القيوم أو القناطر أو طنططا أو الإسكندرية ويندفع بجنون حتى يشير الفزع والسخط." (39).
وبذلك ينقد "محفوظ" المثقف العاجز الذي يتعبط في حدود فرديته فتسلمه حساسيته الوجودية إلى تجارب فردية شديدة السذاجة والفشل تنطلق من الذات لتعود إليها في عُمُر كز يائس لا سبيل فيه إلى الخلاص لأن "الإنسان أَمَّا إِنْ يَكُون الإنسانية جمعاء وإما أن يكون لا شيء" (40)، لذلك لن يصمد ذلك البطل المشكلي الذي يبحث عن قيم إيجابية في واقع رديء (كما عبر لوكاش) حتى إن كان متطلق بطل "الشحاذ" يهيم لذلك الصراع من خلال التزام الماضي إلا أن قلق الحاضر ظل في حدود التوتر والإدانة دون قدرة على التجاوز لأن التجاوز لن يكون إلا عبر الفعل والفعل لن يكون إلا في إطار مجتمعي مُهيء لتقبل التغيير فظلّ المسار إرتداديا فرديا يؤدي إلى الإلتحار عند انسداد السبيل أمام المثقف العربي الذي لم يتهيأ لإمكانية الفعل بل أصبح عديمًا عقيما : "آن الألوان لأن أفعال مالم أفعله في حياتي وهو الآ أفعال شيئا" (41) وبغياب الفعل الثوري تظل الحقيقة عسفا ذاتيا داخليا وإرهاصا يوصل إلى العبث المجنون الذي يعلن الضياع داخل النقائص والتمزق داخل ثنائيات حادة (الحلم/الواقع) (الذاتي/الموضوعي) (الداخل/الخارج)

(الوعي/اللاوعي) (العقل/القلب) (الحاضر/الماضي) وتلاشى
الذات في غرائبية تُفقدُها كلّ ثوابتها وتُسلمها لوهم هو خليط
من التّصوّر الأسطوري اللامعقول للذات والواقع معا :

"لأنني لم ألعب في الهواء
ولا سكنت في خط الإستواء
لم يستهوني شيء إلاّ الأرق
وشجرة لا تنثني للعاصفة
وبناء لا تطرف له عين" (42).

ويضحّي الكاتب ببطله ليُسحق في ذلك الصّراع
انتصارا لرؤية واقعية متشائمة ويجعل من مسيرته أصدق إدانة
للمثقف العربي الذي تنازل عن دوره التاريخي واختار الموقع
الأسهل : موقع المتفرج الانتهازي فيُدين ذاته لحظة استفاقة
وصدق ويحتقر نفسه التي أصبحت مسخعا يُثير الشفقة ويُصبح
البحث عن حقيقة هو البحث عن وهم ذاتي يتلاشى كلّما
توهم بلوغه. يقول "عثمان خليل" مخاطبا البطل المأزوم : "لن
تبلغ أي حقيقة جديرة بهذا الإسم إلا بالعقل والعلم
والعمل" (43).

تعدد الرؤى

«إن المتكلم في الرواية هو دائما
وبدرجات مختلفة منتج أيديولوجيا،
وكلماته هي دائما عينة أيديولوجية
واللغة الخاصة برواية ما تقدم دائما
وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى
دلالة إجتماعية».

-م. باختين-

يرى باختين : " أن الروائي هو منتج للمعرفة
ومحاور لثقافته ومجتمعه" (44) وحين يكون الأمر كذلك
فللكاتب أهداف معلنة او مضمنة تلبس بخبايا النص الروائي
لذلك كانت روايات محفوظ المختلفة انعكاسا لمواقف
ووجهات نظر الكاتب من جهة وسعيا إلى الكشف عن
تحولات المجتمع العربي من جهة أخرى انطلاقا من بيئة مخصوصة
في موقع تاريخي فيه الكثير من التغير والحركة.

ورواية (الشحاذ) بطابعها الذهني هي تكثيف
لمواقف الكاتب المتعددة رغم ان هذا التعدد تمت صياغته انطلاقا
من أزمة البطل الذي أصبح بؤرة مكثفة تلتقي فيها العوامل

النفسية والاجتماعية والسياسية والحضارية حتى أن الفكرة أصبحت "خلاصة شخصية فنية... تخرج مع نموذج البطل" (45) لأن بطل (الشحاذ) يعي نفسه والعالم بطريقة أرادها (محفوظ) مغامرة وحادة: ذلك البطل (الموضوع) الذي يناقش محيطه وأفعاله وأحلامه ورؤاه ويبحث عن حقيقة ما وسط النقائض وهذه "الحقيقة حول العالم لا يمكن فصلها من وجهة نظر الكاتب عن الحقيقة حول شخصية الفرد نفسه" (46).

وشخصية البطل كانت مكثفة إلى حد أنها تحمل تعدد الرؤى التي أرادها الكاتب انطلاقاً من الكشف والمراجعة ورحلة البحث عن حقيقة ما، فكان البعد النفسي انعكاساً لأبعاد أخرى في مسيرة البطل وصل من خلالها الكاتب بين الأزمة النفسية والاجتماعية والسياسية والحضارية فتراكبت مواقف الكشف والإدانة من منظور البطل لنفسه وللآخرين لحظة صدق المكاشفة انطلقت اصداًء الإدانة لتحمل مواقف الكاتب (إدانة البطل لنفسه) هي إدانة لجيل عايش مرحلة التحرر ووعي ذاته ضمن شروط المبدئية والالتزام ثم سرعان ما ركن إلى انتهازية سهلة وهذه الإدانة هي كشف لموقع المثقف في مسيرة المجتمع العربي الحديث وهي كشف كذلك لثورية

مهزوزة وغير مؤصلة في الذات وكذلك في حركات التحرير
الوطنية التي سرعان ما تخلت عن شعاراتها البراقة وأناحت
الفرصة لنشوء فئات انتهازية جديدة لا تقل خطرا عن الفئات
القديمة التي حاربتها وهو موقف الكاتب من ثورة يوليو التي لم
تحقق ما كان ينتظر منها...

تم ينقد الكاتب من منظور ثاب اليسار العربي
وكيف اضمحلت بنيته من خلال موقفين الأوّل يمثل البطل
وصديقة الصحفي (الإنخراط السهل في الموجود) والثاني يمثل
(عثمان خليل) الذي وإن كان يمثل تواصل الإلتزام والمبدئية إلا
أنه كان (اشتراكيا قبل الأوان) فأصبح مثالا للتمرد الفردي
الذي مهما علا شأنه سيؤول حتما إلى الإنهزام رغم نبيل
ووضوح منطلقاته : "نحن نعمل للإنسانية جمعاء لا للوطن
وحده.... نحن نبشر بدولة البشرية، نحن لمخلق بالثورة والعلم
عالم الغد المسحور" (47).

وينقد الكاتب بمنظور أشمل الأعماق الشرقية التي
ظلت فاعلة في الذات العربية من خلال (البحث عن حقيقة
غائمة) تعمل الإحلام والرؤى والخيال على صنعها فتقطع
الصلة بين الذات وواقعها في انكفاء يذكر بعالم الصوفيّة وإيغاله
الرمزي واحتجاب العقل في كل ذلك فتكون نهاية البطل إدانة

لهذا الملحق الأخير يعلن الكاتب انتصاره للعقل والعلم على انقراض العاطفة وأوهامها. ويكشف رمزية المستقبل وممكناته عبر الانتصار لمعادلة الالتزام والفعل من خلال (عثمان خليل) وزواجه من (بثينة) التي جمعت بين الشعر والهندسة أو بين النافع والجميل وكذلك عبر الولادة الجديدة التي هي آفاق ممكنة لمجتمع أفضل واستبصار مستقبلي أراده الكاتب تفاؤلا يُبنى على انقراض تشاؤم واقعي.

وفي كل ذلك انتصار لمبحث إيديولوجي كنهه "محفوظ" في كتاباته المتعددة (إدانة ما هو كائن والتطلع إلى ما يجب أن يكون) وهذه الإدانة المكثفة هي مبحث رواية (الشحاذ) ومكمن المتعة فيها على حدّ عبارة "بارط" "لأن نصّ المتعة هو ذلك الذي يضعك في حالة ضياع، ذلك الذي يُتعبُ (وربما إلى حدّ نوع من الملل) فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تونح، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه، وقيمه وذاكراته ويؤزم علاقته باللغة" (48).

هوامش الفصل الأول

- 1-2-3- م. باعنتين - الخطاب الروائي
- 4- ل غولدمان - البنية التركيبية والنقد الأدبي
- 5- م. باعنتين - الخطاب الروائي
- 6- مجلة العربي - عدد 362 سنة 1989
- 7- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 10
- 8- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 15
- 9- البير كامى - المتنرد ص 19
- 10- سارتر - صورة المجهول "مقدمة سارتر"
- 11- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 23
- 12- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 27
- 13- سارتر - الغثيان ص 222
- 14- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 19
- 15- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 7
- 16-17- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 17
- 18-19- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 98
- 20- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 25
- 21- جرمان بري - البار كامى ص 217
- 22- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 89
- 23- سارتر - الغثيان ص 209

24-25- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 12 - 13
26- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 71
27- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 82
28- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 63
29- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 110
30- ف. كافكا	- القصر ص 72
31- نجيب محفوظ	- الشحاذ 41
32- البر كامى	- التمرد ص 16
33- نجيب محفوظ	- الشحاذ 90
34- البر كامى	- أسطورة سيزيف ص 12
35- البر كامى	- أسطورة سيزيف ص 59
36- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 119
37- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 144
38- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 152
39- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 149
40- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 142
41- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 149
42- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 144
43- نجيب محفوظ	- الشحاذ ص 144
44- م. باختين	- الخطاب الروائي ص 22
45- م. باختين	- شعرية دستوفسكي ص 112
46- المرجع السابق	- ص 111

47- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 131

48- رولان بارط - لغة النص ص 22

نظام الرواية الخفية في "الشحات"

ملاحظات في المصنع

«زمن المتعة، حيث يتم تحت نصّ ما
اكتشاف نصّ غيره هو منه بمثابة
الآخر، تلك طاقة نادرة، شرط للكتابة
التي تقف على الحدود بين العلم
والنقد».

ج. كريستيفا-

إن القراءة النقدية هي مسؤولية لا تقل شأنًا عن
مسؤولية الكتابة بل ستكون أكثر خطرا باعتبار حرية الكاتب
المبدع في إختيار منطلقات نصّه خلافا للنقاد الذي سيكون
ملزما بقراءة ذلك النصّ وفك رموزه وتقديمه للقارئ بشكل
معين فيه قدر من الوصف وقدر من التقييم مع ضرورة التحليل
وابراز مواضع الشراء والجمال والتعدّد لاكتشاف المتعة التي
تفرض على الناقد أن لا يتكلم عن النصّ بل في النصّ كما
يقول "بارط" والكلام في النصّ هو تمثّل لأبعاده المختلفة ووعي
نسيجي بموامل انتاجه على أن يكون هذا الوعي تبصّرا شاملا
للنصّ في (جمعه) لا في (تعدّده) "لأنّ لذّة النصّ هي احتجاج
موجّه بالتحديد ضدّ فصل النصّ عن الباقي... إذ ما يقوله

النص عبر خصوصية اسمه الفردية. هو حضور اللبنة دفعة واحدة في كل مكان وعدم انتماء المتعة إلى أي مكان" (1) وهذه الملاحظة من شأنها أن تؤكد وحدة النص بفهوم تضامن أبنيته سواء ما اتضّل منها بالأساليب أو المعاني واعتبار الرواية نظاماً مركباً شديد التّعقد لا اتصال اجزائه بنيوياً : (ان تتوضح علامة الجزئ بعلامة الأجزاء الأخرى) وفق نظام من العلاقات شبيهة بما يسميه النحاة القدامي : (علاقة الإقتضاء والاستلزام) أي أن الجزء يقتضي ما قبله ويستلزم ما بعده إلا أن النظام الروائي يشتد تعقداً في عدم التابع لأن الأجزاء تتداخل ويتضمن بعضها البعض ويتمظهر أحدها في الآخر وفي الكل الروائي ومن هذا المنطلق يصعب فصل مكونات النص الروائي لإرتباط البنية بالدلالة ارتباطاً متلاحماً وهذا الإقرار الأخير يؤدي إلى فهم مخصوص لطبيعة الأسلوب في الرواية ذلك الذي يكون كلّ شيء ويمكن أن لا يكون شيئاً إذا فصلناه عن المنظور الإيديولوجي الشامل للعمل الروائي وعن الغايات الأخيرة المضمّنة فيه.

ولعلّ هذا ما عناء "بارط" في قوله : "بعضهم يريد نصّاً (فنّاً لوحه) لا ظلّ له مقطوع الصلة بالإيديولوجيا السائدة ولكن ذلك يعني أنهم يريدون نصّاً لا خصوبة فيه ولا

انتاجية... نصّا عقيما" (2) لذلك بقدر ما نشدّد على القيمة الأدبية بمفهومها (الفني) في نصّ ما بقدر ما ندعو إلى عدم فصل هذه القيمة عن غاياتها التي انشئت من أجلها باعتبار الكتابة حاجس امتلاء يصدر عن مواقف متعدّدة أراد الكاتب أن يثبتها بصياغات فنيّة مخصوصة في تميزها الجمالي ولعلّ الوعي بأسلوب مخصوص عند الكاتب يرتبط بالوعي بكثافة الهدف من ذلك الأسلوب وهو نفاذ التعبير وبلوغ المقصد (امتاعا وإفادة) ويؤكد "باختين" هذا الجانب بقوله : "إن حلّ المشكلات الأسلوبية يفرض قبل كلّ شيء نفاذا أدبيا وايديولوجيا عميقا إلى الرواية وهذا النفاذ يستتبع كذلك تقويما للرواية لا يكون فقط تقويما أدبيا بالمعنى الضيق بل أيضا تقويما أيديولوجيا لأنه لا يوجد فهم أدبي غير تقويمي" (3)

ولا يعني فيما تقدم أننا نؤكد سزعة التقييم في الأعمال الأدبية والبحث فيها عن المواقف بل أن لا نتعسر في تفكيك بلاغي للنص بدعوى الكشف الأسلوبي وأن لا نخطئ النصوص ضمن علاماتها اللغوية ووصف أجزائها بل أن نفكّكها بهدف إعادة ترتيبها وتحليلها وأن نرصد مسارها الحثيث المنظم إلى غايات إرادها الكاتب : دفعه قبل الكتابة

ووجهته أثناءها تلك الغايات التي لا تنفصل عن مواقف الكاتب وعن نواياه وعن مجمل رؤاه لذاته وللعالَم المحيط به.

ولما تقدم سننظر في نظام رواية الشحاذ مع الإقرار بعسر الأمر وقد يضطربنا هذا النظر إلى فصل يقتضيه المنهج بين مكونات العالَم الروائي الذي لن يكون روائيا إلا بتماسكه وتضامن أجزائه، وسنستعين بملاحظات وجهود رواد كان لهم الفضل على اختلاف توجهاتهم في رصد معاناة مشقة القراءة وخطورة أحكام النقد.

وسنبداً النظر في أسلوب "الشحاذ" انطلاقاً من النظام الزماني والمكاني المؤسّس لامتداد الحدث الروائي ثم سنتقل إلى المنظور الروائي الذي يتدمج مع دراسة الشخصية المقدمة بمنظورين (نفسى - إيدولوجى) ثم سننظر في نظام التعبير وخصائصه الفنية.

- نظام الزمن

«إن الإنسان هو ذلك الكائن الذي ليس
له صر محدد، ذلك الكائن الذي يملك
القدرة على أن يقدو في ثوان
معدودات، أصغر بمتين مما هو عليه،
وهو إذ تكتله جدران الزمن الذي
عاش فيه، ليطلق فيه، ولكنه كأنما
يطلق في حوض يتغير مستواه أبدا
فيحطه في متناول هذا العصر أو
ذاك».

-مارسيل بروست-

يكاد يجمع النقاد على أن الرواية من أكثر
الأجناس الأدبية ارتباطا بالزمن بل أن الزمن هو الذي يوطر
جملة أنظمتها الدلالية ويؤسس جانباً من قيمتها الفنية.
ووعي كتاب الرواية كان أسبق من وعي النقاد
بأهمية الزمن فسعوا إلى تطوير تقنياته في نصوصهم وتجاوزوا
المنظور المبسط التقليدي للحكاية أو للرواية الكلاسيكية.
فأصبحت الرواية الحديثة معقدة في بنية زمنها تشابك فيها

الأزمة على اعتبار أن الإنسان هو الكائن الوحيد القادر على تحطيم الزمن وتجاوز أسواره في اللحظة الواحدة عبر طاقات التخيل والاشعور فيغلو الحاضر نقطة تقاطع شديدة التعقيد يؤسسها الوعي بالماضي والتطلع إلى المستقبل ولذلك أصبح الزمن هيكل الرواية ومؤسس إيقاعها المتفرد وهو كذلك عسير الإنكشاف في الدراسة النقدية لأنه يتخلل الأنظمة الأخرى مثلما نجد في رواية "الشحاذ" من خلال التوظيف المتداخل مع نفسية الشخصية في اضطرابها وترددها السريع بين لحظات وعي متداخلة بعضها موغل في الماضي وبعضها يرتبط بالحاضر وبعضها الآخر يأمل أو يتطلع وجهة المستقبل ولعل هذه البنية الزمنية المعقدة هي التي ميزت رواية (الشحاذ) لأن الزمن هو إطار مجرد يُكشف من خلال الحدث في تذكره والحدث في أصدائه النفسية داخل الشخصية ودراسة الزمن في (الشحاذ) ترتبط بزمنين أساسيين :

- الأول هو (الزمن الخارجي) وهو زمن الكتابة ونعني به الإطار التاريخي الذي أنشأ فيه الكاتب نصّه ويمتد من سنة 1962 إلى سنة 1965 (4) ولعل هذه الفترة من أهم فترات المخاض والمراجعة عند محفوظ لإرتباطها بثورة يوليو 1952 في مصر وما صاحبها من تحولات في المجتمع العربي ومن

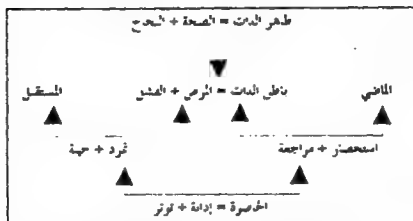
مواقف تقييمية بعضها متفائل حالم وبعضها متشائم ناقد وما جدّ في مصر بالذات من اضطراب التشكل الجديد لطبقات المجتمع واختلاط المواقع والتردد بين الإصلاح والثورة والقمع والتسلّط وكانت هذه الفترة من أخصب فترات "نجيب محفوظ" الإبداعية "لأن فترات الأزمة والتحوّلات الاجتماعية العميقة كما يرى - غولدمان- هي فترات ملائمة بصورة خاصّة لظهور الأعمال الكبرى في الفن والأدب لأنها توفر للناس كتلة من التجارب والمشاكل ولأنها تحث على توسيع الأفق الوجداني والثقافي" (5) لذلك وجد محفوظ أفقا رحبا من المواقف والمشاعر والقضايا المستجدة التي تفرض تدخّل النقد والتقييم وإثبات وجهات نظر تسعى في يحملها إلى الكشف والتعرية في علاقتها بالواقع وتهدف إلى الإرتقاء من وعي كائن إلى وعي ممكن.

- أما الزمن الثاني فهو الزمن الدّاخلي وينقسم بدوره إلى مستويات في رواية "الشحاذ" يتصل الأول بفترة الحدث أي زمن الرواية كبداية ونهاية فاستغرق الحدث الروائي "زيادة على التسعة أشهر التي سبقت خروج عثمان

خليل من السجن عاما ونصف العام قبل أن يقبض عليه ثانية وهي المدة التي قضاها عمر الحمزاوي في عزله" (6) ويقع هذا الزمن بين البداية والنهاية في الرواية وتكون الافتتاحية علامة انطلاق الأحداث التي غالبا ما تكون محلّ عناية "محفوظ" وكتاب الرواية عامة لأنها أوّل مباشرة مع القارئ فكانت في رواية "الشحاذ" خبطة غير عادية في حياة البطل اذ مثلت تحولا ارادها (محفوظ) اخلاقا بالتوازن المعهود في مسيرة البطل النفسية ثم الاجتماعية.

"اذ يجب أن يقدم الكاتب ظرفا مميزا لا تتوقف طبيعته على أنه حدث مجسم فحسب بل يجب أن يشمل تطورا ديناميا يُدخل على هذه الأحوال الرتيبة الثابتة عنصرا يُخل بهذا التوازن الراسخ ويتسبب في دفع الأمور إلى المرحلة التالية من الأحداث..." (7) لذلك أخرج (محفوظ) بطله من رتابة الحياة العادية المألوفة ليجعله يواجه (المرض) وهذه المواجهة هي التي ستطور خط الرواية في تشابك الأحداث بين العودة إلى الماضي وكشف الحاضر لمعرفة الأسباب وهي كذلك التي ستثير سؤالا عند القارئ وفي السؤال يكمن التشويق والمتابعة كفكك للغز المتشابك الذي سيتطور في وجهتين (ايضال

في الماضي وكشف عن الحاضر ومحاولة تجاوز الأزمة في المستقبل) ويمكن ان نختزله في الرسم البياني التالي :



وتعلن الإفتاحيّة الطليعة الذهنية لرواية "الشحاذ"

اذ تداعل فيها الواقع بالرمز من خلال التأمل الطويل لإطار المكان الأول (العيادة) وتكيف حضور (اللّوحة) في ذهن البطل ببعديها المتناقضين (المطلق والمحدود) أو (الحرية والقيّد) :

"ها هو الطفل ينظر إلى الأفق وما هو الأفق

ينطبق على الأرض... فياله من سجن لا نهائي" (8)

واراد محفوظ أن يكون بناء روايته دائريا منفلقا اذ

بدأت الأزمة بالمرض وانتهت به كذلك فجعل بطله يُسحق بين تطلّعين مُبهمين تطلع رمزي إلى المطلق في الإفتتاح و غيبوبة فيه ختم بها الكاتب مسيرة بطله الفاشلة وأكد من خلالها المواقف النّقديّة المتعدّدة التي أرادها وزمن الحدث هذا الذي إمتد ما يجاوز الستين هو زمن قصير قياسا بأزمته ورويات محفوظ

الأخرى. ولعل قصر الزمن أتاح له مجال الاستكشاف والإيغال في نفسية البطل خاصة وبقية الشخصيات عامة لأنه ليس معنيا بالحدث وتطوره قدر عنايته بانعكاسات الحدث في الشخصية التي جعلها واعية تناقش ذاتها وتراجع وتقيم ضمن بعد تحليلي نفسي اجتماعي - واختار الكاتب ان يكون الحدث الروائي بعيد ثورة يوليو 1952 بقرابة الستين ليكون النقد مسلطاً في أوجهه المتعددة على الثورة واصدائها بانعكاساتها المختلفة في الشخصيات. والواقع فيكثر الحديث عن المسؤولية والموقف والتأميم والإشراكية...

ويؤكد الكاتب هذا المستوى من الزمن الداخلي بالإشارة إلى أحداث تاريخية صراحة أو ضمناً عبر الكشف عن سن بطله (ساعة ابتداء الأزمة) وغير خروج (عثمان خليل) من السجن (في عيد الثورة الثالث) وغير (حمل زينب وولادتها).

أما المستوى الثاني من الزمن الداخلي في الرواية فهو شديد التعقد لأنه يتجلى في وعي البطل ضمن إحالات ذهنية بعضها واع وبعضها رحيل في لا وعي البطل ويمكن أن نسمي هذا الزمن (بالزمن النفسي أو المتخيل) وهو تواصل مستمر لأنه زمن الديمومة كما يرى -برجسون- ومن خلاله استطاع محفوظ تحقيق التواصل بين استحضار الماضي وكشف

الحاضر وامتداد المستقبل كما حمله أعباء النقد من خلال الغوص النفسي في شخصية البطل كما أكد "هنري جيمس" في قوله "ان الجانب الذي يستلعي أكبر قدرة من عناية الروائي (الجانب الأكثر صعوبة وخطورة) هو كيفية تجسيد الإحساس بالذيمومة والزوال وتراكم الزمن" (9).

وهذا الزمن النفسي هو الذي أطر عمليتي (الإسترجاع والمكاشفة) لتمتد المؤثرات بعيدا في ماضٍ معلوم يتصل بحياة "عمر الحمزاوي" ويكشف عن نشأته المتواضعة وشبابه الثوري "وقديما قطع الشاب الطويل النحيف ابن الموظف الصغير القاهرة طولا وعرضا على قدميه دون تلمر وسلسلة من آبائه وأجداده تهرأت أقدامهم من معاندة الأرض ثم تساقطوا من الإعياء" (10)

وتتوافق هذه النشأة مع فترة نضالية من تاريخ مصر (ضد الملوكية والإستعمار الإنجليزي) وغير (الحوار الداخلي) يخلط الكاتب الأزمنة فيغمُر الماضي الحاضر بل يضع الحاضر بين عمليتي إسترجاع للماضي واستباق لأفاق ممكنة في رحلة الذات ويتجلى الحاضر تجلّي الإدانة لحظة استفاقة الضمير "حتى حساسية الضمير يتركها الضجر يوم احترقت بلهيب

الخطر لكن عثمان خليل لم يعرف، رغم الأهوال لم يعرف...
وأنت قرّض في العرف" (11).

وهذا الزمن النفسي المتوتر في الرواية هو إحالة
على الأزمة وافصاح عن الثابت والمتغير في شخصية البطل
ورؤيته لذاته ومُحيطة لذلك أكد (محفوظ) على الحوار المكثف
بوجهيه (الباطني والخارجي) واعتنى بالكشف عن الشخصية
أكثر من عنايته بالأحداث الموصوفة أو المروية لذلك تقلصت
مقاطع السرد كما تقلص الوصف الذي هو من علامات الرواية
الواقعية لإعتنائها بالإطار وتدقيق الصلة بالمكان خلافاً لرواية
الشحاذ التي تعتنى بالتوافع وردود الأفعال الشعورية
واللاشعورية في الشخصية. وهذا الزمن النفسي لا يقف عند
حدّ التذكر المتصل بحياة البطل بل طوّره الكاتب ليشمل بعداً
(رمزياً) فيه شيء من الإطلاق إختزل فيه الكاتب رؤى البطل
عند اشتداد أزمته بتداخل الحلم والواقع لينكشف التاريخ
البشري في تعاقب رمزي أساسه الصراع والفشل: "انحسرت
هالة من الظلام على رجلٍ عارٍ وحشي مُسَدَل الشعر يقبض
يُمناه على عصا من الحجر. انجابت الظلمة عن فسحة
والمحذر من الجبل قوم عرايا مدججون بالأحجار... رأيت

جبهة عريضة يرسم التفكير في اخايدها وصاحبها منكباً
على أواقه..."(12).

ولمة توظيف آخر للزمن الطبيعي الذي تلازم مع
إحداث الرواية وجعله الكاتب معمقا لها من خلال تواتر الفجر
والنهار والليل وأحسن الكاتب هذا التوظيف ليكون النهار
موطن التأزم (العمل - الأسرة) والمراجعة عبر الحوار وإعادة
تأمل البطل لذاته ومحيطه ويكون الليل موطن الارتداد نحو
الدّاخل في مرحلة أولى وموطن بحث عن ذات مُغيبية في مرحلة
ثانية ليكون مدخلا للحبّ والشهوة تنفجر فيه ذات البطل مع
عشيقات يمثلن بديلا للزوجة :

"ذهب بمارغريت إلى اسسراحة الطريق
الصحراوي في ليلة شتاء باردة ولكنها صافية السماء مرصعة
بالنجوم"(13)

ويوظف الكاتب الليل توظيفا مزدوجا فهو شهوة
وانفتاح وهو تأمل ووحدة وإغتراب تُثار فيه الاسئلة الحائرة :
"سهرت الليل كلّهُ... ولم يكن معي في الظلام
شيء والنجوم تومض في القبة وساءلتها عن اشواقي وساءلتها
متى يتحقق الحلم المنشود"(14).

وبين الليل والنهار يقع الفجر كعلامة تطلّع
متكررة في مختلف مراحل تجربة البطل فهو انتشاء وهو أمل
التجدّد "تذكرت الإحساس الباهر الذي سبق الرؤيا ساعة
الفجر بالصحراء" (15) وهو كذلك شاهد على استحالة الشفاء
تنطمس فيه آمال البطل ليواجه الحنية بكل ابعادها :

"خرس الفجر على ضفاف النيل... خرس
الفجر وليس من شاهد على أنه تكلم ذات مرة إلا ذاكرة
محطمة" (16) وغالبا ما يسير الزمن من الإنفتاح إلى الإنغلاق
متضامنا مع رحلة البطل المحسدة في الزمان والمكان أو المستبطنة
في أعماق الوعي والشعور.

وإذا أردنا اختصار خطوط الزمن في
الرواية سنجد لها كالاتي :

1- زمن الحدث : بدايته : (المرض) - مظهره : (التأزم) -
رمزه : (التمرد) - نهايته : (المرض).

2- الزمن النفسي : محدود : (يتصل بحياة البطل ومراحلها)
- مطلق : (يتصل بالتجربة الإنسانية المنزلة في الحضارة
الشرقية ومؤثراتها).

3- الزمن الموضوعي : تاريخي (يتصل بالأحداث التي يعيشها
البطل أو يسترجعها وتتداخل بأحداث الوطن).

- طبعي : (يتصل بتوظيف حركة الزمن واثرها في وعي الشخصية (ليل - نهار - شروق - فجر...))

وهذه التقاطعات الزمنية هي التي ترسم معالم تطور الرواية وتؤطر هيكل حدثها الذي تراوح بين البطيء (عند التركيز على أعماق الشخصية الداخلية) والسرعة (عند الانتقال بين التجارب التمردية) وكانت الأفعال في معظمها في صيغة الحاضر الزاوي تأكيداً لطبيعة التحليل والاستقصاء التي أرادها (محفوظ) لشخصية بطله حيث تنصهر الأزمنة في بعضها وتختلط علاماتها الدالة والمؤثرة في ردود أفعال البطل ومسيرته.

وهذا التعقد الزمني هو الموطر لذهنية الرواية التي لا تؤكد الأحداث بقدر ما تؤكد ردود الأفعال على المستوى الإدراكي أو الشعوري لأنها رحلة في الوعي الإنساني من خلال الشخصية التي تحلل حياتها وتنقد سلوكها فتصبح اللحظة الحاضرة مكثفة تختزل السنين وتكون تجربة الكشف والمراجعة إبحاراً في ماضٍ فردي ومن خلاله في ماضٍ وطني وحضاري وإنساني ويكون زمن الحدث (كوة) نُظِّلَ من خلالها على أعماق سحيقة ويستدرجنا الكاتب عبرها إلى منظور نقدي تترآكب فيه أبعاد النقد انطلاقاً من نقد الذات إلى نقد الواقع ونقد السياسة والمجتمع والحضارة.

وظائف المكان

«لن يذهب الروائي إلى عرض الحياة
في صورة فوتوغرافية ساذجة ولكنه
سيذهب إلى عرض صورة أكثر
حقيقية وحيوية وكَمَلا من الحقيقة
نفسها».

-ج. دي موباسان-

يمثل المكان عنصرا روائيا لا يقل أهمية عن الزمان
وهو الأكثر حسية إذ من خلاله يوهم الكاتب بواقعية الحدث
الروائي فيصوغ للرواية إطارا أو مجموعة من الأطر المكانية
المحددة والموصوفة والتي غالبا ما تحيل إلى أماكن في الواقع
الموضوعي وتكون العناية بالمكان متصلة بالهدف الروائي وطبيعة
أحداثه وكذلك بنمط الرواية لذلك كانت عناية الكاتب
الواقعيين كبيرة بالمكان وأجزائه فيطنبون الوصف والتفصيل إيمانا
منهم أن المكان يعكس الشخصية ونمط عيشها وهو جزء من
التعريف بها إجتماعيا ونفسيا وطبقيا إلا أن "محفوظ" لا ينحو
منحى الواقعيين في تعامله مع المكان خاصة في رواية "الشحاذ"
لإعتناؤه المميز بالشخصية التي تُضفي منه إحساسها لونا خاصا

على المكان حسب لحظة نفسية معينة فيصبح المكان (مونسنا) من خلال ردود أفعال البطل يتمظهر مندمجا مع وضع معين وحالة خاصة توافق المزاج أو الوعي فيكون للمكان حضور نفسي كثيف متغير حتى أن المكان الواحد ينظر إليه من زوايا مختلفة في وعي البطل فيكون مؤتلفا معه حيننا منفصلا عنه أحيانا أخرى (الشاطئ - الصحراء - المكتب - المنزل...).

ورغم هذا البعد التعبيري الإيحائي للمكان سنبدأ بتحديد المكان الموضوعي الذي مثل امتدادا للحدث في نقلاته المحسنة عبر الرواية وستكون القاهرة كمدينة هي الفضاء الذي يستوعب الحدث في مجمله (باستثناء إجازة قضائها البطل في الإسكندرية أو بعض الرحلات العابرة إلى أطرافها) فكانت مسيرة الحدث الروائي مفتوحة (بالعبادة) ثم مترددة بين (المنزل) و(المكتب) و(اللاهية الليلية) يتخلل ذلك رحلات ليلية في (الصحراء وبين الأهرامات) ثم تنغلق المسيرة بعزلة البطل في مكان طبيعي مهجور وتنتهي بتنزيف وهذيان في (سيارة الشرطة).

وتعامل الكاتب مع المكان تعامل الانتقاء عبر تقنية الوصف وابتعد عن الاستقصاء والتفصيل ليؤكد الوظائف (التعبيرية والرمزية والإيحائية) فجاء الوصف مركزا في صلة

كثيفة بمنظور البطل سواء اتصل ذلك الوصف : (بالأشخاص أو بالأماكن والأشياء أو بالطبيعة).

وهذا الإلتقاء جعل "محفوظ" يستبعد المشاهد ويعوّضها بالإنفعال أو الأثر ويكتفي بخطوط عريضة توثق الصلة بين محيط الشخصية ولحظتها النفسية المتوترة بين الحب والكراهة والرغبة والملل ولذلك سندرس تقنية الوصف في علاقتها بالمكان والأشخاص والأشياء.

- المكان الموصوف (بين التعبير والرمز) :

جعلنا محفوظ نرى المكان بعين بطله فتكون نفسيته فاعلة في صنع وظائف المكان عبر انتقاء ما يلائم ويدعم الحالة النفسية أو التأملية في رحلة بطله لذلك كان الإنطلاق من (العيادة) التي لا نكاد نعرف منها شيئا سوى (اللوحة) التي أخضعها الكاتب لوظيفة رمزية هيأت لعلاقتنا بالبطل وحددت انتماء الرواية لمجال ذهني يكون فيه الإستقصاء في الذات أكثر منه في الموضوع المحيط بها :

"سحائب ناصعة البياض تسبح في محيط ازرق...
وابقار ترعى تعكس أعينها طمأنينة راسخة ولاعلامه تدل
على وطن من الأوطان وفي أسفل طفل يمتطي جوادا خشبيا
ويتطلع إلى الأفق" (17). وتقنية الوصف جعلت (اللوحة) معبرا

رمزيا لذات البطل الذي يشقى بالبحث عن ذات غائبة وعن
طمأنينة مفقودة فيتصل الوصف باستبطان ذاتي غير رصد اثر
اللوحة في البطل وعبر إحالة ذكية بين الطفل في تطلعه الحائر
والبطل في بحثه اليائس "وها هو الطفل ينظر إلى الأفق ينطبق
على الأرض دائما ينطبق على الأرض... فياله من سجن لا
نهائي..." (18)

ويؤكد الكاتب المستوى الرمزي (للوحة العيادة)
عبر تكرّر حضورها الذهني الكثيف في مراحل سيرة البطل
النفسيّة اذ ثبتت كرمز لوهم الإنتشاء والحقيقة : "ذكريات
معادة كالقيظ والغبار، دورات محكمة الإغلاق والطفل
الباسم يتوهم انه يمتطي جرادا حقيقيا" (19).

ويتكرر الإنطباع الحاصل في وعي البطل برمزية
اللوحة ليظلل الرحلات الخائبة فيكون البطل طفلا يتوهم
الحقيقة ويتوهم النصر رغم انطوائه على خيبة اليأس وتكون
الحياة بمباهجها الزائفة سحنا كبيرا يطبق على الإنسان رغم
اتساع فضاءه "المكان رغم لا نهائيته سجن، ومصطفى أحق اذ
يستعمل لغة لا معنى لها" (20).

ويتعاود صدى الصراع بين المحلود والمطلق في
كل مسيرة البطل التي تشقى بهواجس شتى اختلط فيها النفسي

بالاجتماعي بالحضاري فبدأ التمرد على الحياة وتساعد ليكون
تمردا ميتافيزيقيا أساسه البحث عن هدف ما لحياة انسانية ضائعة
تشقى بالحدود وتتطلع إلى المطلق تطلعا مستحيلا. وبنفس
الوظيفة الرمزية التعبيرية تعامل "محفوظ" مع الأماكن الأخرى
التي نقل فيها البطل بين الاندماج والقطيعة والإنغلاق والانفتاح
وأهم هذه الأماكن هو (المنزل الأسري) الذي هو رؤية
اجتماعية (رمز النجاح والثراء والاستقرار) وهو رؤية ذاتية رمز
(الخيبة والمرض).

فكان الوصف كاشفا دالاً في مرحلة أولى وموغلا
في الإيحاء النفسي في مرحلة ثانية تأكيداً لضجر البطل وملله
ورغبته الجائعة في العزلة "فخلّا عمر إلى مصطفى في الشرفة
الكبيرة حيث استقرت بينهما زجاجة ويسكي ووعاء ثلج...
ولم تند عن الأشجار حركة واحدة وانتشرت حول المصابيح
غلالة ترابية وبدا النيل من ثغرات اعالي الشجر ساكنا هامدا
شاحبا معدوم المرح والمعنى" (21).

وهذا الوصف جعل المكان يمثل ازدواجا فهو
يُحيل على الثراء (شرفة كبيرة) مكان جميل (على النيل)، كما
يُحيل على نفسية البطل الضحرة الكارهة (اشجار هامدة -
غبار المصابيح - النيل : معدوم المرح) وكأن المكان يختزل

الموقف ويتلون بحالة البطل عبر تحويل ذكي يجعل مواطن الجمال
محطة تحمل علامة باهته زائفة حزينة...

وهذا الوصف المضمّن يهيئ للقطعة التي تنطلق
من النفس والوعي وتحقق في الواقع عبر الحجر والعزلة لأن
المنزل الأسري سيصبح سجنًا خانقًا يضيق أنفاس البطل :
"عندما يطوي الليل متاعه ويدركنا الفجر بلا رحمة فلا مفرّ
من الرجوع إلى الحجرة الكئيبة حيث لا نعمة ولا نشوة
ستطاردك عينان حزيتان وجدار صخري" (22) ويلتحم رمز
المنزل الأسري مع المكتب : مقر العمل الذي كان سببًا في
النجاح والشهرة على المستوى الاجتماعي فتحوّل إلى رمز من
رموز الخيبة والضيق على المستوى النفسي : "ما أغرب
الذهاب كل يوم إلى المكتب مكان غريب لا معنى له" (23).

ويؤكد الكاتب ضجر بطله عبر ومضات تحيل
إلى الخارج وهي رغم قلتها شديدة الإيحاء بعمق الأزمة فيكون
ميدان الأزهار (معرًا كالحا للذاهبين إلى عملهم) مجردًا من كل
معانيه الجمالية لإرتباطه بالرحلة الدائمة المملة بين (المنزل
والمكتب) ويكون توظيف المكان متوازيًا مع التوتر النفسي :
بين الإنغلاق والانفتاح وبين الاندماج والقطيعة فتكون (الشقة
الجديدة) التي استأجرها (عمر) بديلًا عن المنزل ويتحوّل

الوصف إلى التلاؤم غير تأكيد جمالي يتوافق مع رغبة البطل ومزاجه في مسيرة بحثه عن ذاته المفقودة : فينشأ التصالح لتكون الشقة الجديدة (عشا جميلا) بآثائه وتُحفه و"حجراته الشرقية التي تحيي في الخيال أحلام ألف ليلة وليلة"(24).

ويكون الوصف متلاحما كذلك في الملاهي الليلية بأضوائها وجمالها في مرحلة من مسيرة البطل في بحثه عن نشوة ما تجعل القلب يخفق بحرارة : "فوق مسرح أحمر الجدران والسقف يشعّ النور المكثوم من باطن جوانبه الملتهبة"(25).

وبين المكانين المتناقضين تحتل الصحراء موقعا متميزا في مسيرة البطل لتكون موطن بحث عن نشوة الحب ليلا مع عشيقات متعدّدات ثم موطن هروب لمناجاة الذات ولعلها يابعداها تلك تعكس التوتر بين الفضاء المخلود والفضاء الرّحب وهي شاهد على توتر الذات بين أمل الرّجاء وخيبة اليأس ويضفي الوصف عليها تحويلا كبقية الأماكن وفق ذات البطل : "خمس الفجر على ضفاف النيل أو في الشرفة أو في الصحراء... وليس من شاهد على أنه تكلم ذات مرة إلا ذاكرة محطمة"(26).

ويسلط عليها الكاتب طاقة الرمز لتحمل منظورا أشمل فيه شهادة على إنسانية الخيبة وتكررها عبر الأجيال :

"وبعدد رمال الصحراء التي أخفاها الظلام
انكتمت همسات أجيال وأجيال من الآلام والآمال والأسئلة
الضائعة" (27).

وهذه الأماكن على إختلافها منصهرة مع وعي
البطل بعضها آسر للنفس وبعضها فيه أمل التجارب وهي كلّها
أصدقاء لرحلة خائبة ستتهي بعزلة مطلقة هي في مستوى المكان
غربة وهي في مستوى الذات اغتراب وهي في مستوى الوعي
قطيعة مع واقع مرفوض يتبدى في متاهة البحث عن حقيقة
مستعصية فكان الإنتهاء في كسوخ تكتفه الإشجار في انغلاق
طبيعي موحش يلتقي مع انغلاق الذات وشوقها إلى الإنتحار.

"مازلت تشقى باللوعة في البيت الصغير ككسوخ
تنبسط من حولك الأرض المعشوشبة وتحيط بها على مدى
السور أشجار من السرو الرفيعة المقام" (28) ويُذكر مكان
النهاية (باللوعة والطفل والأفق والتطلع الخائب) فيكون المكان
دالا على شقاء الذات وغالبا ما تُمحي تعبيراته الإيحائية فيغلو
سحنا كبيرا تلتقي رموزه لتؤكد الخيبة والفشل ليكون البطل
"رجلا يتحفز للخروج من الدنيا إلى عالم مجهول" (29) يشده
الحنين إلى المطلق واللامعقول والحلم والعبث.

وتكتمل وظائف الوصف مترددة بين الإمكان والأشياء والأشخاص وتجتمع الدلالات متضامنة بين علامات المكان ككل وأجزائه التي تكونه والأشخاص الذين ينتمون إليه بين حاليّ الاندماج والانفصال حسب مراحل التجربة ويعسر الفصل بين المكان ومكوناته في الوصف والأشخاص الذين يرتبطون به فتتحد (زينب + المنزل الأسري) في العلامات السالبة بينما تتحد (مارغريت ووردة مع الملاهسي والشقة الجديدة) في العلامات الموجبة كمرحلة انفتاح مؤقتة في ذات البطل...

ولم يُعر "محفوظ" أية أهمية للأماكن الخارجية (المحايدة) بل وظف المكان انتقائياً لخدمة رؤاه التي جسدها انطلاقاً من المنظور النفسي في رحلة بطله الخائبة ووصف من الأشياء ما يدعم ذلك المنظور "وفي الخارج أمام عمارة بميدان سليمان باشا ركب الكاديلاك السوداء فتحرّكت به كباخرة عروس النيل" (30).

ونلاحظ التوتر بين مستويي السرعة والبطء في نقلات المكان حسب رحلة البطل وكذلك الإغراق في الوصف في مفتتح كلّ مرحلة جديدة واختفاء الوصف في بعض الفصول

تأكيداً لإهتمام الكاتب بالشخصية عبر مستويات الحوار
(الخارجي - الباطني).

المنظور الروائي

«في مجال حرفة الرواية فإني أرى أن
وجهة النظر هي التي تُحكم مسألة
المنهج الدقيقة مسألة وضع الراوي
من القصة. أنه يرويها كما يراها هو
في المقام الأول ويجلس القارئ في
مواجهة الراوي يستمع - وقد تُروى
القصة بحيوية يُتسى معها وجود
الراوي ويتجسد المشهد حياً
بشخصياته».

-بيير سي لوبوك-

إن المنظور الروائي هو الخلفية النظرية التي تُؤسس
الرواية انطلاقاً من وجهة نظر الكاتب الذي إختار أن ينظر إلى
الأشياء من زاوية خاصة ليثبت جملة من المواقف بصياغة متفردة
يراهها أجدر لموضوعه وأكثر فنية في التعبير عنه وإيضاحه. وهذه
الرؤية الخاصة. من جملة رؤى ممكنة هي التي تبني المنهج الخاص
الذي يميز رواية عن غيرها - في نسيجها العام - وكذلك في
جزئياتها. وهذا ما جعل رواية "الشحاذ" تتميز بخاصية فنية

تنصهر فيها وجهات النظر (النفسية والاجتماعية والسياسية والحضارية) انطلاقاً من تشريح ذات البطل والكشف عن تناقضاتها لذلك تصبح الشخصية انعكاساً رمزياً للواقع كما يكون الواقع مجسداً من وجهة نظر الشخصية ووضعها النفسي والاجتماعي فيتم التلاحم بين الكشف عن الذات وتعرية الواقع وتكون المواقف مندجعة في ردود الأفعال والأنماط السلوكية وتكون الأفكار من خلال الشخصيات "منسوجة بمهارة في إطارها العام متسقة مع كيانها" (31).

– المنظور النفسي وبناء الشخصية :

ان مستوى عبور الكاتب إلى الواقع ومن خلاله إلى الأفكار ووجهات النظر يحدّد – كما اشرنا – صنف الرواية ويكون التعامل مع الشخصية أول ما يحدّد هذا الاختيار لأن الكاتب "عندما يصوغ بناءه القصصي يختار بين طريقتين فهو يستطيع أن يبني أحداثه وشخصياته من منظور ذاتي – من خلال وعي شخصي ما (أو عدة أشخاص). أو أن يعرض الأحداث والشخصيات من منظور موضوعي" (32).

وهذا الاختيار يحدّد وضع الراوي من القصة (أي بأي صيغة ستقدّم لنا الأحداث ؟)

كيف سنلقى هذا العالم الروائي المتوتر بين (الفعل وحكاية الفعل) والمزاح بين (السرد والحوار) في صياغات مختلفة وفي أزمنة متشابكة ؟ ! .

لقد اختار "محفوظ" وجهة الأحاسيس والمواقف من خلال وعي البطل فأرادته مثقفا يعي ذاته من خلال وعيه السياسي والإتماعي والطبقي ويمثل نموذجا لجيل عاصر أعسر الفترات في المجتمع المصري الحديث : ذلك الذي اهتز بين أقطاب مختلفة ومتناقضة (الوطنية الإنسانية) (المصلحة والواجب) (الضمير والواقع) (العقل والقلب) وتردد بين أشكال انتماء متعددة تظهر من خلالها واختبر ذاته في علاقة بتحوّلات هامة في المجتمع المصري وانتقاله من الاستعمار والملكية إلى التحرر ومرحلة البناء وتناقض المواقف والمواقع في الثورة والوطن يُضاف إلى ذلك ما يحصل في العالم انذاك من تكتلات وصراعات بين المجتمعات والحضارات وتنازع السّلط وكتل الضغط فكان البطل سليل كل ذلك ترددت الأصداء في داخله انطلاقا من تجربته الكثيفة التي بدأت من انتمائه الطبقي المتواضع وتأكّدت مع وعيه المبكر ومبادئه الثورية وسعيه إلى النضال تحقيقا لأحلام تفوق حدود الطبقة والوطن لتشمل (مملكة الإنسان) وجعل الكاتب هذا الوضع يختفي ليحلّ محله

وضع نقيضُ أساسه الفردية والكمب والنجاح الاجتماعي (زوج سعيد وأب مثالي وعام شهير) وإختار الكاتب نقطة التقاطع بين الوضعين ليطوّر الأزمة من خلال وعي البطل فكان القلق مدخلا "للمرض" وفاتحة رحلة وجودية شاقة تنتهي إلى الفشل بعد استفاد مراحلها.

وستكون الشخصيات الأخرى مرسومة من خلال انعكاسها في وعي البطل وتفاعلها مع حياته وأزمته لذلك تخضع الشخصيات لتوظيف رمزي يستوعب الوصف في تردده بين التلاؤم والتنافر وفق حالي الاندماج والقطيعة بين ذات البطل وعالمه المحيط بشخصه وأشياءه ويؤكد الكاتب الوضع الأسرى في إحياء مزدوج مظهره الأول: السعادة والنجاح والثراء ومظهره الثاني الفشل ويؤكد ذلك من خلال شخصية الزوجة (زينب) رمز الإخلاص والحب القديم والاستقرار :

"حنان رقيق مخلص... وتهدى عنق زوجك من طاقة لستانها الأبيض غليظا متين الأساس واكتظت وجنتهاها بالذهن وقتت كتمثال ضخم مليئ بالثقة والمبادئ وضائق عيناها الخضروان... أما اهتمامها فمازالت تحتفظ ببراءة رائعة ومحبة صافية" (33) ونلاحظ من خلال الوصف انسر التقاطع بين وضعين لشخصية (زينب) فهي رمز النجاح بوجهه

الاجتماعي كما ستكون رمزا للفشل بوجهة النفسي وستحتفي
أوصاف الاندماج لتحلّ محلها أوصاف (القطيعة) والإدانة عند
اشتداد الأزمة النفسية ستقتن صورتها بالبيت والتخمة والركود
الملّ: "في ضوء الشمس الغاربة تبتدأ أنيقة وقورا رغم
اكتناز جسمها الطويل المفصح عن شعير ورفاهة مخنفة...
نظراتها الخضراء الجادة غريبة غريبة مستحدثة لم ترها عينك
من قبل" (34).

وتزداد الأوصاف نفورا لتكون (زينب) رمزا
متكررا (للحكم التقليدية والتدبير المنزلي والرواسب الدسمة)
والبيت سحنا يكبل الروح : "حبست نفسك في برطمان قاصر
كانها جنين مجهض" (35).

ويعلم البطل تمرده على الزوجة تعبيرا عن رفضه
للزواج كمؤسسة من المؤسسات التقليدية تنبني عليها أدلة
الاستقرار والنجاح والمهادنة مع المألوف والسائد ويتكشف
حضور الزوجة السلبي موحيا بالقطيعة كرمز للقلق ومصدرا له
شأنها شأن العمل : "لكن ما أفضع القلق والذهاب والعمل
والزوجة" (36)

وتزداد القطيعة إغالا حتى أن ولادة زينب (أثناء الأزمة) وإحتفال العائلة (بولي العهد) "سمير" لم يُشِيا "عمر" عن قرار العزلة.

وتبقى (ابنته) "بثينة" شخصيّة تتألف معه -رغم نقوره من المنزل- تحضر حضور الإندماج "ما أطفك يا بثينة، براعم صدرك تشهد للدنيا بحسن اللوق" (37) وهي الوحيدة التي كانت (تفاهم معه دون كلام) فتعجب بماضي والدها لتحبّ الشعر وتكون جامعة بين نجاح دراسي علمي وهواية فنية إضافة إلى نزوع انساني مبكّر تمثل في إعجابها بالمناضل (عثمان خليل) وزواجها منه لاحقا رغم فارق السن وأراد الكاتب أن يطور رمزا تفاؤليا من خلال تواصل الأجيال واتحاد الإرادة الإيجابية عبر ولادة جديدة يتحد فيها الشعر بالعلم وبالمبادئ والنضال.

ويرحل البطل من المرأة الزوجة : (رمز المرض) إلى المرأة الأخرى : (زمر التواء) مع "مرغريت" و"وردة" اللتين "اصطادهما" من الملاهي الليلية يحنّا عن نشوة ما تخرجه من ضجره و(تجعل القلب يخفق) وأجاد الكاتب رسم ملامح الشخصيتين مؤكدا علامة الإنبهار والجلّة والتحفّز انطلاقا من الرغبة المتطلعة "ثمة خطوط رشيقة في صفحة الوجه ونظرة في

العينين الملوّنتين وخفّة في الحركة لعل من تضامنها جميعا تنبثق
النشوة المستعصية المنشودة" (38).

ونلاحظ عناية خاصّة بالتفاصيل الموحية التي دعم
من خلالها الكاتب وظيفة الشخصيتين وموقعهما في ذات البطل
وأزمته المستعصية "ورمق عنقها الطويل المطوّق بعقد لؤلؤى
بسيط وأعلى صدرها المنبسط في رحابة ونظارة الجنس التي
تنضح بها شفتاها المملّتان الملوّتان والنظرة السائلة من
عينها فنبض وجدانه يشوق غريب" (39).

ويؤكد الوصف الحضور النفسي لكل شخصية في
ذات البطل وكذلك الغرض من ذلك الحضور عبر الإنعكاس
فتكون الشخصيات أصداء متناقضة في الذات تتداخل وتتقاضى
ثم تأتلف جميعا كرموز مخنّطة فاقدة للإثارة والدفع في ذا البطل
: "لأن نشوة الحب لا تدوم ونشوة الجنس أقصر من أن
يكون لها أثر" (40).

أما الشخصيات الأخرى فهم أصدقاء البطل من
نفس الجيل يمثلون إمتدادا في وعي البطل يربط بين الحاضر
والماضي وكلهم أصدقاء دراسة من فئة مثقفة بدءا بالطبيب
الذي انتهى حضوره بنهاية النظر الأوّل في (العيادة) وأهم هذه
الشخصيات هو "مصطفى النياوي" (الصحفي والمؤلف

الإذاعي) وهو رمز للمثقف الانتهازي الذي يحجب انتهازيته بفلسفة واقعية تبرز الركون والإستسلام وهو صديق حميم للبطل في نضاله وفي ارتداده ثم في أزمته ويمثل المتجاوب السلبي للبطل من خلال صداقة دائمة تجعله شاهدا على مسيرة البطل في حضور محايدة تارة ناقدًا تارة أخرى وهو وجه عديم الإحساس يفهم البطل دون أن يندمج في معاناته لأنه يفقد القدرة على النقد الذاتي ويركن إلى الواقع ركونا مقيتا مندجما في وضع سهل اختاره دون عناء "الحق أن تجاوب الناس معك قيمة ثمينة ولويكن مصدره بيع اللب الفشار" (41).

وشخصية مصطفى هي الوجه الراكذ في شخصية "البطل" وجه المهادنة الذي لم يتألف معه "عمر" ذلك المثقف الذي أصبح مهرجا عبر وسائل الإعلام يتكاثر جمهوره بقدر تكاثر الغباء والتبلىد "قضى العلم على الفلسفة والفن وإلى مسرات التسلية... ولنتنازل نهائيا عن غرور الكبرياء... ولنقنع بالإسم المحبوب والمال الوفير" (42) وتكون شخصية "عثمان خليل" نقيضة لشخصيتي (البطل ومصطفى) لأنه رمز التضحية وثبات المبدئ وهو ضمير مُغَيَّب مزعج بذكراه ومخيف بحضوره فهو صوت الادانة وشهادة الماضي على الحاضر،

(ضمير مسحون) يتردد في الذاكرة فيزداد شعور البطل بانفصام بين ماضٍ (حميم) وحاضر (مصحح).

وطور الكاتب غط المناضل من خلال شخصية "عثمان" واعتنى بوصف حياته بخلاف بقية الشخصيات "رجل أربعة متين البنيان شاحب اللون كبير الوجه حليق الرأس قوي الفكّين والأنف يشعّ من عينية العسليتين نور حادّ" (43).

وكان حضوره مقترنا بالمراجعة ومحاسبة الذات في وعي البطل من خلال مقارنة (الماضي بالحاضر) ومفارقة (ماهو كائن وما يجب أن يكون) فيكون "عثمان" علامة للتضحية والنضال بذاته ورمزا لإدانة ذات البطل وتحقير مكاسب حاضرها : "كنت فوق مستوى الإنسان وكنا ومازلنا لاشيء" (44)

ويؤكد الكاتب ايجابية شخصية "عثمان خليل" في التحام المبدئ والممارسة وكذلك في ثبات الموقف ووضوح الرؤية "أكدت لنفسى ان العمر لم يضع هدرا وان ملايين الضحايا المنجولين منذ عهد القرد قد رفعوا الإنسان إلى مرتبة سامية" (45).

ويدعم من خلاله الكاتب منظورا انسانيا ايجابيا لم تزده تجربة السّجن إلا وثوقا ورسوخا للإنسان "أما أن

يكون الإنسانية جمعاء وإما أن يكون لاشئ" وهو رمز المسؤولية والحلول في الفعل والتصالح مع الذات عبر الانتصار للجزئ السليم فيها في وجهة ثورية تؤكد معنى الحياة وفرض الوجود والإرادة وهو مثال للمثقف العضوي الذي يترجم أفكاره في حياته فتنتفي الإسئلة العبية أمام طاقة الحركة :

"عندما نعي مسؤوليتنا حيال الملايين فإننا لا نجد معنى للبحث عن معنى للدواتنا" (46) وهذا الاندماج في المبدئ جعل (عثمان) نقيض البطل أو هو وجهه المعافى الذي فقدته في زحام الحياة والبحث عن الشهرة والمال وانتصر الكاتب لهذه الشخصية كرمز باق من جيل متهالك طوّحت به الظروف بعيدا عن ذاته ليكون شاهدا على البعد الإيجابي الذي لا ينطمس في الإنسان على وجه آخر للمثقف الذي يجب أن يوجد وإن يستمر (الذي يلتحم بالحياة وبأهدافه) وزواجه من (بثينة) يحقق هذا المنظور في تواصل المدّ الإنساني عبر الأجيال ونهايته في السّجن مجدّدا هي نقد للواقع المصري وسياسة الثورة التي استهلكت نفسها ووضعت سلطاتها في أيدي انتهازية كسيحة وظلت تطارد الوطنيين المخلصين لمبادئهم كما كان يفعل الإستعمار والحكومات الملكية. فكانت حياته نقلا لمجتمع كامل لم يهتئ له الفعل الثوري فضحّى بأفراده غير تمرّد فردي

محدود النتائج رغم وضوح أهدافه ونقد خاصّ كذلك لليسار في المجتمع العربي الذي لم يواكب تنظيميا متطلبات الواقع المتغير وتششت هياكله فغدت عاجزة عن استيعاب الحسّ النضالي وتأطيره.

وكانت كلّ الشخصيات في الرواية منظورا إليها من جهة صلتها بالبطل بمحمّدة علامة ما في حياته ورحلة بحنه عن معنى لوجوده لذلك كان حضورها خطيّا متعاقبا في مسار الحدث الرّوائي ومتداخلا في وعي البطل وشعوره لأن كلّ الشخصيات هي اصدقاء في الواقع والذات معا فتكسب بعدا دلاليا وإيحائيا ورمزيا وتلوّن تجربة الوجود لتكون الشخصيات مؤثرة في البطل (سلبا أو إيجابا) في مراحل التجربة الأولى ثم معدومة الأكثر عند اشتداد الأزمة بغياب الصّلة الواقعية بالعالم وأشياءه.

هوامش الفصل الثاني

- 1- رولان بارط - لذة النص ص 58
- 2- المرجع السابق - ص 37
- 3- ميخائيل باغتين - الخطاب الروائي ص 22
- 4- مصطفى الثراني - دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية
- 5- لوسيان غولدمان - البنيوية التكوينية ص 53
- 6- مصطفى التواتي - دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية ص 18
- 7- سيزا أحمد قاسم - بناء الرواية ص 36
- 8- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 5
- 9- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 26
- 10- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 23
- 11- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 17
- 12- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 203 - 205
- 13- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 137
- 14- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 203
- 15- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 210
- 16- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 185
- 17-18- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 5
- 19- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 20
- 20- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 153
- 21- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 18

- 22- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 82
- 23- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 76
- 24- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 78
- 25- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 58
- 26- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 147
- 27- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 117
- 28- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 156
- 29- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 128
- 30- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 14
- 31- سيزا أحمد قاسم - بناء الرواية ص 138
- 32- المرجع السابق - ص 140
- 33- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 15
- 34- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 43
- 35- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 88
- 36- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 30
- 37- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 29
- 38- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 58
- 39- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 71
- 40- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 10
- 41- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 54
- 42- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 41
- 43- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 128

- 44- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 14
- 45- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 133
- 46- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 143

الوجودية
وأثرها في الأدب الحديث

ملاحظات (في حلة المبانى بالمعاني)

«من كانت معرفته ناقصة لمقدر

نقصاتها يجهل مواضع الذقة».

-أبو عثمان الجاحظ-

يرتبط العنوان بإشارات نقدية تتصل ببنية ثقافتنا

-سواء- من حيث انتاج النصوص الإبداعية أو من حيث قراءتها. تتصل الملاحظة الأولى بنزعة شكلانية -بلاغية- بدأت تسود القراءة النقدية للنصوص الأدبية تتمثل خاصة في فصل النص عن عوامل انتاجه والسعي إلى تفكيكه وإفراغه من جملة دلالاته ومضامينه الحضارية والاجتماعية والسياسية تحت ستار القراءة الأسلوبية أو البحث عن الجمالية الفنية في تناسق أبنية النصوص وهذه القراءة تتجاهل أصالة الخطاب الأدبي كظاهرة اجتماعية تسعى إلى انتاج المعرفة التي هي ثمار جملة من العوامل

(*) هنا الفصل هو نص محاضرة متقنة ألقى تجميعاً قلماء المدرسة الصادقية

بنوان "إشكاليات الفلسفة في الأدب الحديث" (ماي 1994).

والتدافعات في لحظة تاريخية ما : بعضها في صلة بذات المبدع وبعضها في صلة بالمؤثر الثقافي والاجتماعي والإقتصادي والحضاري لأن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع كما يرى (غولدمان) يتمثل في كون "الأدب والفلسفة هما على صعيدين مختلفين تعبير عن رؤيا للعالم وفي كون الرؤيات للعالم ليست وقائع شخصية بل وقائع اجتماعية" (1).

ومنشئ النص معبر بالضرورة عن موقف ينطلق من موقع لذلك يرى (باختين) "ان حلّ المشكلات الأسلوبية يفرض قبل كلّ شئ نفاذاً أدبيا وايديولوجيا عميقا للعمل الأدبي وهذا النفاذ يستوجب كذلك تقويما للإبداع لا يكون فقط تقويما أدبيا بالمعنى الضيق بل أيضا تقويما ايديولوجيا" (2)، لذلك نؤكد تنزيل الأعمال الأدبية منزلتها من الصراع الاجتماعي عبر البحث في عمق دلالاتها ضمن تعدّد مراجعها. أمّا الملاحظة الثانية فتكاد تكمل الأولى لأنها تتصل بفصل موهوم بين اشكاليات الفنون وقضايا الفلسفة (في المصطلحات والمناهج) والحال انهما يتداخلان خاصّة في النصوص الحديثة تداخل الإمتزاج ويتضامنان تضامن الحقيقة مع الإمتاع في محاولة للإلمام بمجال الإنسان الحديث في تعقّده وتغيّره.

ولذلك يجدر التعريف بأهم الفلسفات التي انعكست في ثنايا نصوصنا والتي أثرت في أوجه النظر للذات والواقع والمجتمع وأهمها الفلسفة الوجودية التي يتكرر ذكر أثرها دون وعي كامل بأسسها وأرضيتها الإجتماعية والحضارية وبأهم المقولات التي وجهت روادها. وبأهم العلامات التي جعلتها توجه تطلعات مفكرينا وتلون مشروعاتهم الإبداعية بما فيه من نقد مجتمعي وتصور فكري.

وتتصل الملاحظة الأخيرة بضرورة البعد عن (القراءات التمجيدية) في أدبنا تلك التي جعلتنا نُكرّر أوجه نظر ثابتة فيه ونحطّ في وجهة أحادية تُقدّسه وتلغيه في الآن نفسه وأن نقرأ هذا الأدب قراءة نقدية فيها تعدّد وانفتاح بقدر تعدّد النصوص الإبداعية وبقدر ثرائها.

بين الأدب والفلسفة

«إن لكل تجربة إنسانية بعدا سيكولوجيا
خاصا ولكن على حين نجد أن الباحث
النظري يستخلص تلك المعاني محاولا دائما
أن يكون منها مركبا عقليا مجردا نرى أن
الروائي يعجز عنها تعبيراً حياً بأن يضعها
في سياقها الفردي الواقعي».

— س. دي بوفوار —

لئن كانت الصلة بين الفلسفة وأجناس الأدب
قديمة تبدأ من أعمال أفلاطون مروراً بأبي العلاء وابن طفيل
وابن شهيد الأندلسي ودانتي فإنها توطدت مع الأدب الحديث
وكانت الفلسفة بمجالها النظري باتت عاجزة عن الإلمام
بإشكالات المجتمع المتداخل والمعقد لأن الموقف الفلسفي يبحث
في الحقيقة الموضوعية عبر المذاهب المجرّدة ويسعى إلى نهايات
تصنيفية تلغص وضع الإنسان في الكون فاختصت الفلسفة
في المثالية في السبيل إلى الله كما أوغلت الوضعية التجريبية في

المسالك إلى الطبيعة ومجست العقلانية في سُبُل النظام والمنهج فغابت الذات الإنسانية في مجمل الأوضاع سواء في الجدل المثالي عند (هيجل) أو في المنطق الرياضي عند (كانط) أو في المنهج العقلي عند (ديكارت)... وأصبح الإنسان في متاهات مذهبية تدّعي الكشف عن حقيقته بيد أنها تلغيه في الآن نفسه انتصارا لموضوعية ممكنة تعقلن الكون لتأسر الإنسان داخل نظامه.

ويدور أن هذا الوضع المنطقي لشتى المذاهب الفلسفية آل إلى برود تفاعلها مع الحياة العامة اليومية، كما أدى إلى أسرها داخل نخبة مفكرة ضئيلة العدد محدودة التأثير والفعل رغم النتائج الهامة في الميادين التحريرية. ولعل هذا الوضع المتعالي هيا لعزلة الفلسفة النسبية وقصور آثارها مما زاد من ادعائها الكمال، فكان شعار الفيلسوف منذ زمن بعيد : (البعد عن الغوغاء والعامة لأنها تفسد المزاج وتلوث الأفكار يجهلها) قال مصير المذاهب إلى (أن تفسر الوضع الإنساني دون ان تغیره)، وان تصف معالم الكون بتجرّد وحيادية مع الإدعاء بشمولية تضع الكون موضع الكلّ المنتهي وتضع الإنسان داخله. ومن هذا المنطلق بدأ التنظير لـ(موت الفلسفة) وتلاشيها داخل الاختصاصات وتفرّعها، فكانت النتيجة ولادة علوم

شتى تستفيد من الفلسفة لتستقل عنها : (كعلم النفس وعلم الاجتماع وعلم اللسان والأنثروبولوجيا وغيرها) وفي هذا التفرّع أصبح الإنسان ميدانا تشريحيّا تقاسمه العلوم دون أن تلم به، وتشتت النتائج رغم عمقها، لأنها لم تنظر للإنسان كبنية تلتقي فيها بحمل العلاقات بل جزأته فتقاطعت المناهج والغايات، وازداد الإنسان احتجاجا خلف تراكمات معرفية هائلة ومتناقضة تفصل بين الإنسان ومعناه، وتفصل بين الحياة ومعناها، لتصل إلى افتراضات أو نتائج مغالية في التّجريد والذهنية وكأن الكون استحال هندسة رياضية كجملة من الأرقام في علاقات فكرية شديدة الوثوق والانتظام.

ويضاف إلى ما تقدّم جملة الأوضاع الاجتماعية في الغرب التي ما فتئت تتعقّد وفي تعقدها تغييب للذات داخل انتظام اجتماعي شديد الرتابة يسير دائما لمصلحة الأقوياء في مجتمع تقوده المصلحة العليا المرتبطة بطبقة متسلّطة، فنشأت الأنظمة السّياسيّة التي على اختلافها تسعى إلى تقنين المجتمع وفق مسار المصلحة فتم استثمار بحمل النتائج الفكرية التي تحقّقت في عصر الأنوار لخدمة الطبقة البرجوازية فتحوّلت الثورة الفرنسية بمبادئها إلى قناع يشرّع الاستغلال في الدّاخل كما يشرّع الاستعمار في الخارج، كما عمّت مصادرة النتائج

الفكرية في مختلف الفلسفات والعلوم لإستثمار استعماري ودعاية برجوازية في الداخل والخارج : فأصبح الإنسان الأرقى عند (نيتشه) مُحمّدا في السلطة المادية التي تشرع لنفسها السيادة الكونية بدعوى تحرير الشعوب من وزر تخلفها وتحول الجدل (الميجلي) إلى وعي بنهاية التاريخ، وسيادة الحضارة الغربية كنموذج أرقى يرسم خطى الإنسانية في كل زمان ومكان واستغل المنهج (الديكارتى) لجعل المجتمع الغربي آلة مُنظمة تسير بخطى مرسومة إلى اهداف استعمارية مُقنعة كما استثمرت عقلانية (كانط) عند السياسي لإحكام "ضبط هذه الآلة وفق (المبادئ العليا) التي تلتقي عند مصالح الطبقة البرجوازية التي تبحث عن اسواق جديدة لمتوجاتها الصناعية الناشئة.

ومن آثار هذا الوضع ان حوّل كلّ تطلعات الحرية والإنسانية إلى غايات متناقضة فنشأت الدكتاتوريات المختلفة لتكون النازية في ألمانيا والفاشية في إيطاليا واسبانيا وأصبح العالم معرضا لمظاهر القوة وتنازع المصالح بشعارات مختلفة، فال الأمر إلى حرب عالمية أولى وتطور الوضع التناحري في الأزمة الاقتصادية سنة 1929 ليصل إلى حرب امبريالية ثانية تُسقط أقمعة الزيف وتُعلن الوجه الحقيقي للحضارة القوية

الناشئة التي لن تكون قوية إلا عبر المسالك الإستعمارية لأن عقلانية الغرب جسدت في التصنيع فكانت التكنولوجيا أرقى مظاهر التجسد المادي الذي لن يستمر إلا بالأسواق وتقاسم خيرات الشعوب الأخرى فكان العقل موصلا إلى الآلة، والآلة فارضة "للإستعمار كمبدأ سياسي اقتصادي فتجسدت النزعة "الفاوستية" في الحضارة الغربية في اتحاد بين المعرفة والشيطان وسادت "المكيافلية" في اتحاد بين قوة العقل ومضاربات السياسة والإقتصاد لأن العقلانية كما يرى (اشبنغلز) "هي فلسفة مدنية لا حضارية" : لذلك "عندما تدخل الحضارة الطور العقلاني تبلغ خريف عمرها وتشيخ وتهوي إلى درك المدنية وتتابع المخداتها إلى الإلحلال"⁽³⁾ فاصبح الإنسان "اشكاليا" على حدّ تعبير (زيرافا) وهو مشكلي على حدّ تعبير (لو كاتش) وغابت النزعة الملحمية الجماعية وغُمرت بضيا ع فردي أُطبق على الذات وانتج "الانسان المسطح ذا البعد الواحد" عند (ماركوز) ذلك الذي انعدمت اصالته الفردية وتردّى في العامية الفكرية وفقد الدوافع والمحفّزات ذلك الغريب الذي يعبر في يحمل انتاجه عن نزعة عمرّدية انفصالية تجسّدت خاصّة في الوجودية والعبثية : "عندما يفقد الإنسان سببا واحدا يعيش

لأجله تغدو الحياة موتا بطينا كما يرى (كامو) وتصبح
الحركة فيها ضربا من اللاجدوى" (٤).

الوجودية فلسفة اجتماعية

«إني أشتعر مع المقهورين حظًا من
التضامن أكثر مما أشتعر مع
القديسين وأحسب أنني لا أحب البطولة
أو القداسة إن الذي يهمني أن يكون
المرء إنساناً».

-أ- كامبي-

إن أصالة الأفكار تقاس بمدى إحتكاكها بالواقع
سواء في طور انبثاقها أو في طور فاعليتها لذلك تأصلت
الوجودية في ذلك الشرط الاجتماعي والحضاري لتصبح رفضاً
ثمردياً : وجهه الأول اجتماعي ووجه الثاني (ميتافيزيقي)
وتخلصت من أوهام التوفيق المثالي فتخطت حدودها الأولى التي
رسمها (هيدجر وباسيرز وكيرك غارد) لتكون إيماناً بالإنسان
وردة فعل ضد التشييء والضياع وانعدام الإرادة، ولتكون
شاهداً على عمق مأسوية الإنسان داخل المجتمع الاستهلاكي
الذي أصبح "آلة دقيقة تطحن الإنسانية وتحيلها إلى غبار
كما يرى (زيرافا) لأن الحضارة الغريبة المنهكة بتأريخها

الخاص واحتقار الحضارات الأخرى.... نحثُ الحُطى نحو
العدم كيان نهائي وروايتها شهرد على هذه الحقيقة" (5).
ومن هذا المدخل الرّحب احتلّت الأعمال الأدبية
موطن الصدرة في الإهتمام الثقافي، لأنها عبّرت فعلا عن تعقّد
هذا المجتمع الغريب الذي يستعصي على التجريد لتداخل
اسباب الإعاقه فيه : فكشفت عن تحولاته البنيوية العميقة لتمثل
في هذا السياق التاريخي الشكل المطابق "للتجزئة والتشظّي
وعواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي" كما عبّر
(لوكتاش) وأصبح الموقف الأدبي مختلفا عن الموقف الفلسفي،
لأنّه يُحلّ الإنسان مركز الصدرة في دراسة الكون والحياة
كجمله من الشروط والعلاقات والمواقف، وردود الأفعال
المتواترة بين الإنسان والأشياء والأفعال والمعاني. وأصبحت
الأعمال الأدبية ميدانا تجريبيا تلتقي فيه ثمار البحوث في الفلسفة
وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم الاقتصاد والسياسة.
وجمعت الأعمال الوجودية خاصّة بين حقيقة الفلسفة وتجريب
العلوم وفرضت تواضعا معرفيا أساسه : ان الإنسان مبحث
متجلّد وان لا مجال لأحكام نهائية حوله واخذت على عاتقها
مهمّة تغيير الإنسان بعد تفسير أوضاعه انطلاقا من مقولة

(كيرك غارد) "ليس المهم أن نفسر الأشياء بل أن نعيشها" (6).

ويتأكد النظر في المقولات الفكرية الكبرى التي أسست الوجودية بعد أن نظرنا في أرضيتها الإجتماعية والحضارية والنفسية ومن أهم هذه المقولات أو المبادئ الكبرى (الحرية والإرادة والالتزام والمسؤولية)، وهذه المقولات هي ثمار المبحث الوجودي في مواطن نضجة : تنطلق ركائزه من ثورة الدّاخل ضدّ الخارج أي من ثورة الذات المفردة ضدّ عوامل القمع والإلغاء والتّغيب : تلك العوامل التي تأسست نتيجة وضع اجتماعي واقتصادي خائق سبق التطرّق إليه : عندما يؤكد (سارتر) أن الوجود سبق من الماهية فهو يُحيلُ الصّراع من (الخارج إلى الدّاخل) لتُعلن الذات عن مسؤوليتها وقرارها عبر تأسيس وعي ثوري يبدأ من الذات ليصل إلى الجماعة.

لذلك يكون الإنسان ككائن اجتماعي هدف الوجودية الأوّل، لأنها أكّدت إعادة الاعتبار للذات الغريبة التي مسخت في مجتمع طبقي مُتطاحن، تلك الذات التي أصبحت شيئا أو رقما يُوظف دون إرادة ويُسرّر لغايات لا انسانية (في مُعظمها) : ومن هنا يكون الحضور الأكيد للعلامة الإجتماعية في التمرّد الوجودي وفلسفته الثورية. فتكون البداية عبر مُساعلة

الذات في وضعها التاريخي بكلّ تداخلاته، ويكون رفض الحتمية الاجتماعية من أهمّ بدايات الوعي الوجودي الذي ينطلق من الإحساس بانعدام الأصالة الفردية عند (ساروت)(7) ومن الإحساس بالقلق والغثيان عند (سارتر) ومن غياب كلمة "لا" كعلامة تمردية (عند كامب)(8) وهو الاختناق في العمية الفكرية وفقد الدوافع والمحفزات الذاتية (عند كولن ولسون)"(9) وهو الإحساس بالتشوّى وفقد القرار اضافة للتكرار المملّ لفعل الحياة الرتيب عند (سيمون دي بوفوار) ولعلّ هذه الدوافع الاجتماعية الأولى في الإحساس الوجودي هي التي جعلت من الوجودية ثورة ضدّ العقل والمنطق كدعوة من أحل فطرة مُغيبية لتكون بذلك فلسفة احتجاجية تنطلق من شرط اجتماعي لتعود إليه في محاولة لاستيعابه أو تغييره لأن الإنسان هو رحلة دائمة بين الخاصّ والعامّ : بين الفردية والجماعية، بين وجود محدود ووجود مُطلق : تتقاذفه لحظات التاريخ وتحاصره اشكالات خطيرة تجعل الأفراد وحدات اجتماعية مجهولة ضائعة في الكلّ المجهول. وفي هذا الوضع الفردي والجماعي تنشأ الوجودية كفلسفة جديدة في عمق حضورها لأنها تُعالج الأفكار في أبعادها السيكلولوجية المعلومة والمتحركة : فانتزعت المبادرة من

المذاهب الأخرى وأصبحت فلسفة العصر بلا منازع لأنها تبحث في السُّبُلِ إلى الذات الإنسانية بداية كل إدراك أو شعور أو حقيقة مُمكنة.

وإن كانت مثالية (هيجل) وعقلانية (كانط) ومنهجية (ديكارت) تضحية بالذات في سبيل الموضوع، : تضحية بالفرد في سبيل الحضارة والانتظام فإن الوجودية فرضت قلبَ المعادلة وضحت بالموضوع في سبيل إقامة الذات الإنسانية شأنها في ذلك شأن علم النفس الفرويدي وبعض المدارس الفنية كالسريالية واللامعقول التي أسست ركائز الإبداع انطلاقاً من العمق المُغَيَّب في الإنسان ذلك (اللاوعي) الحميم الذي يحتزُّ وجه القمع الذي هو وجه حقيقة الإنسان بعد إزالة أقنعة زيفه الاجتماعي المفروض.

لذلك تنصيرُ الوجودية للفطرة المُغَيَّبة وتعلن حدًا أولًا لذلك الوعي الذي ينشأ عن "تمرد ما مهما تكن درجة ابهامه يؤكد بان في الإنسان شيئاً يمكنه التوحد معه ذاتياً ولو لوقت قصير" كما يرى (كامي)⁽¹⁰⁾ وبما أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض أن يكون ما هو، يملؤه الوعي، لتصبح حياته جملةً من المواقف والأفعال في حركة دائبة، هدفها خلق كيانٍ (مسؤول، حر، مُريد) وتصبح الحياة محاولة إنسانية

شاقة لإدراك الماهية في صلب الوجود يوجهها السعي إلى حلق أبعاد شمولية انطلاقاً من أحداث الحياة اليومية المتكررة لأن الإنسان كما يرى سارتر "دائماً في حالة تكوين واستكمال وهو بسبيل تحقيق وجوده وخلق كيانه باستمرار إذ لا يخلق الإنسان إلا الإنسان ولا يشترك في تكوين الناس سوى الناس أنفسهم" (11).

لذلك ارتبطت الحرية الوجودية بالموقف كما ارتبطت الأخلاق بالفعل اليومي لتكون مقولة الالتزام نهاية المبادئ الوجودية تلتقي عندها حدود الوعي بحدود الإرادة والإنجاز والمسؤولية ضمن مسار تطوري ينقل الوجودي من حالة القلق إلى حالة الوعي ومن الوعي إلى الحرية ومنها إلى الالتزام والمسؤولية وبذلك تتخلص الذات من أسر فرديتها لتندمج في الآخر إذ يقول بطل (الغثيان) : "لقد تعلّمت الإيمان بالناس في معسكرات التعذيب" (12) ثم يُضيف في موضع آخر : "في كلّ يوم أحسّ كنت أذهب إلى القدّاس ولا أذكر أنّي كنت مؤمناً ولكن ألا يمكن القول أن سرّ القدّاس الحقيقي هو ترابط الناس واتخاذ بعضهم بالعض الآخر" (13).

ولعل هذا الالتزام هو الذي جعل من الوجودية فلسفة العصر القادرة على ترجمة الرّفص إلى فعل يومي وتربية

الإنسان ذهنيا وسنو كيا كي يتصاخر مع احزئ اخميمه في داخله
وهذا ما جعل الوجودية تحقّق تصاحبا بين الفكر والواقع
المتحرك لأنها فلسفة ديناميكية لا تضرّحُ بديلاً يُقنع الإنسان
بقدر ما تقترّحُ مشروعاُ توعويا يُرشّدُ الذات إلى مواضع القدرة
فيها ويجعلها تتحركُ بتناقية دحية.

لذلك كانت حياة (سارتر) الشخصية غضا
للمثقف الوجودي الذي كرّس حياته وفكره لترجمة مبادئه
فعاش بين مقاهي باريس وجامعاتها ومنتدياتها وسجونها يُلقى
الدروس ويقود المظاهرات الضاللية ويحرّر المقالات الصحفية
التي تُدين الاستعمار وتدعو الفرنسيين إلى تحمّل مسؤولياتهم
إزاء حكوماتهم الإستعمارية.

ولأن الوجودية فلسفة إنسانية كانت وثيقة الصلة
بحركات التحرّر في كامل أرجاء العالم كما كانت وثيقة الصلة
بالشيوعية فكرا وعملا اذ يقول (سارتر): "سيجد هذا العالم
مكانه داخل الفلسفة الماركسية لأنني اعتبر الماركسية فلسفة
لا يمكن سبقها في عصرنا ثم أنني اتمسك بالوجودية كما لو
كانت أرضا مخوفة بالماركسية نفسها التي تبعتها وترفضها في
وقت معا" (14).

ويبدو من القول ومن علاقة (سارتر) باخزب الشيوعي الفرنسي أنهما يلتقيان في الأهداف الإنسانية ويختلفان في طرق بلوغها لأن الماركسية تُذيب الذات في الجماعة بينما تهدف الوجودية إلى إقامة الذات أولاً لتكون صالحة لتبني قرار الجماعة بوعي وحرية.

ومركزية الالتزام في الفكر الوجودي جعلت من هذه الفلسفة ايديولوجيا الذات في محاولة لهضم كلِّ إمكانات الحرية وتحويلها لصالح الوعي الاجتماعي الفاعل : فكانت ملامحُ البطل الوجودي في الروايات والمسرحيات تجسيدا للبطل المشكلي او المثقف العضوي الذي يناقشُ ويحللُ ذاته وعلاقاته وأفعاله كما يرى (لو كاش) وهذا البطل جسده (سارتر) في أعماله الإبداعية الكثيرة وأهمها : الغثيان - الجدار - الايدي القذرة - الذباب - دروب الحرية.... كما جسدها (اندري مالرو) في أبطال رواية - الغزاة - الذين انتهوا إلى الفعل كحلّ لقضية الوجود وتجميع لإرادة الإنسان. فكان البطل الوجودي يخرج من المجتمع ليعود إليه لأن اشكالية الوجود عنده تنطلق من صدام الذات مع الجماعة والمؤسسات لذلك ينطلق بوعيه من تلك العلاقة كما جاء على لسان بطل (سارتر) في قوله : "ان حياتي تأخذ اليوم نهايتها، انها كلها خلفي اراها برمتها

هنالك اشياء قليلة تُقال عنها انه شوطٌ خاسر، هذا كلّ ما في الأمر" (15).

ثم يُضيفُ : "خسرت الشوط... ساعِشْ وقد غُدمت حواسي، أعيش وأنا، انا، وأكل، أوجدُ على مهلٍ وبعُدوبة كهذه الأشجار، كبركة الماء، كمقعدِ السّرام الأحمر..."(16) ونلاحظُ لذلك أن غياب الحركة هو مولدُ القلقِ ومبعثُ الإحساس بضرورة تأكيد الذات عبر الفعل الذي هو حرية مُضاعفة تبدأ بالوعي وتنتهي بالإبحاز.

ويبدو أن (البار كامى) جسّد الوجه الآخر للوجوديّة : ذلك الوجه الفلسفي المجرد الذي يمثل العناية بالأخلاق والميتافيزيقيا والمصير الكلّي للإنسان في علاقته بالكون -فحوّل الصراع من الأرض إلى السماء- وفرض التّداخل بين الوجودية والعيشية وكأن الأولى تمثل التمرد الاجتماعي بينما تمثل الثانية التمرد الماورائي ولعلّ هذا البعد الميتافيزيقي الذي جسّدَه (كامى) كان سبباً في الهجوم الذي شنّه عليه (سارتر) في مجلّة (الأزمنة الحديثة) بعد صداقة دامت طويلاً.

فبقدر عناية وجودية (سارتر) بقُدرة الخلق في الإنسان والحياة اعتنى (كامى) باشكالية الحياة والموت وأسس

مباحثه في عمق تجريدي انطلقا من مقولة (هيدجر) : "ان أهم خاصية من خواص الإنسان أنه كائن من أجل الموت" (17) لذلك اعتنى بابطال الملاحم والأساطير اليونانية واعتنى برمزية البطولة الميثافيزيقية وباشكالية التمرد واحالاته القديمة كأساس من أسس الخلق : (تمرد ابليس على الله) وكأساس من أسس المعرفة (تمرد برومتيوس، وسيزيف وايزيس وغيرهم) وهو يرى أن العبث ليس في الإنسان وليس في الكون بل في التقائهما معاً : وكان الوعي الإنساني يُصدم بصمت الكون وانغلاقه أمام الأسئلة الكبرى المتكررة في تاريخ البشرية، وكان الإنسان كائن من أجل وعيه ووعيه يُصّره بالأسوار المحيطة به فيوصله حتما إلى العبث والإحساس بلا جدوى الفعل عندما تصبح الحياة (انتظارا هادئا للموت) إلا أن المخرج الممكن هو التعلق بالرفض والتسلح بالشجاعة على معايشة العبث ووعيه مع فرضية تحويله لصالح الحياة الإنسانية "فالمتمرد يبحث من حيث لا يدري عن أخلاق أو عن مقدّسات لأن التمرد نُسك وان يكن أعمى" (18)، والمتمرد أيّا كان موقفه من الوجود يظل دائما في حدود الوعي بانسانية دوره كما ورد على لسان إحدى شخصيات (الطاعون) : "اني استشعرُ مع القهوريين حظاً من التضامن أكثر مما استشعرُ مع القديسين وأحسبُ

إنني لا أحب البطولة أو القداسة، ان الذي يهمني أن يكون
المرء انساناً" (19).

نلاحظ من خلال ما تقدّم ان الوجودية هي
فلسفة اجتماعية نشأت في واقع مُعيّن وأمسكت بأسباب
الإنحلال فيه لتكون سلّماً نقدياً يهذب الذات ويطوّر قدرات
الأفراد على الوعي والفعل وقلمت تصوّرها في أعمال ابداعية
تُعيدُ للأفكار حرارة واقعيّتها في الذات الناقدة المتمردة التي
تصوّر البطولة وجهاً مُمكنًا في المجتمع الغربي، تصوّر ذلك
البطل الذي يعاني ويصارعُ لفرض قيم جديدة في مجتمع مُنهار،
لذلك قال (زكرياء ابراهيم) : "من بعض افضال الوجوديين
على الرواية انهم حاولوا دائماً أن يقيموا ضرباً من التوازن
بين تصوير المناظر وتسجيل الأحاسيس، بين عرض الأحداث
وتحليل العواطف، بين اللقطات الموضوعية والملاحظات
الذاتية، بين تسلسل المواقف وتناغم البواعث ولا شك أن
هذا التوازن إنما هو السرّ فيما تنطوي عليه معظم الروايات
الوجودية من صدقٍ فني وعمقٍ فلسفي" (20).

النص العربي والوجودية العالمية

«إن سائر التشكيلات المثنولوجية التي
تحيط بوعي الإنسان وتحجب النور
عنه وتمنعه من فهم وضعه بوضوح
هي مقدمات تغير هذا الوضع وتصبح
قابلة للإحلال وتُترك على أنها من
اتجاج الإنسان نفسه».

-ج- لوكاتش-

ان ما تقدم يؤكد أن كل قراءة أدبية هي قراءة
اجتماعية بالضرورة لأن الأعمال الأدبية مهما غالت في التجريد
تسعى إلى الكشف عن الإنسان (معرفيا واجتماعيا وحضاريا)
وهي موقف ظاهر أو خفي يُصلره الكاتب لحظة الإملاء لأن
الأدب متصل بالوجود الإنساني كما يرى (تودوروف) "فهو
خطاب موجة نحو الحقيقة والأخلاق ولن يكون الأدب شيئا
إذا لم يُفتح لنا ان نفهم الحياة بصورة أفضل" (21).

فالأدب هو كشفٌ للإنسان والعالم في لحظة تاريخية ما أساسها الوعي والنقدُ وإذا سلّمنا بأن السؤال النقدي هو سؤال اجتماعي وحضاريّ يكون (البطل) في الكتابة العربية كاشفاً عن مفارقة تاريخية يتحد فيها مسار البطل في الإبداع بمسار الوعي في واقع متخلف وتكون اشكاليات الكتابة العربية مختلفة في صياغتها ومضامينها عن اشكاليات الكتابة في الغرب : فالبطولة في الرواية الغربية هي وعيٌ مجتمعي نشأ من صلب معاناة واقعية تلبسُ باليومي بينما هي في الأعمال العربية مشروع أقرب إلى الذهنية والتجريد لأن علاقة البطل باشكاليات الحياة هي انعكاس لعلاقة المثقف العربي بقضايا عصره مما يؤكد الفرق بينه وبين المثقف الغربي ذلك الذي عاش الصراع واقترب من تجسيد رؤاه ومشاريعه في واقعه المتحرك فأصبح (عضوياً) على حدّ تعريف (قرامشي) و(ملحمياً) على حدّ عبارة (لوكاتش) ملتحمًا بالصراع وليس منظرًا له، متصالحًا مع كيانه، مُترجمًا لإختياراته المأسوية أو البطولية، ولا شك أن الواقع الغربي بركاثره المعرفية ونضج ابنية الصراع فيه كان مهياً لخلق هذا النموذج البطولي في الواقع والوعي أي في الحياة والإبداع خلافاً للواقع العربي الذي ظلّ أسير الغيب والخرافة.

لذلك كانت البطولة مُجهضة في النص العربي
انعكاسا لاستحالتها في الواقع فكان "أبو هريرة" بطل
(المسعودي) مفصحا في تجاربة الوجودية عن مبحث غائم ينطلق
من قلق معلوم في واقع مجسد ليؤول إلى نهاية غامضة عمادها
الحنين إلى مطلق مجهول كما كان "غيلان" بطل (السّد) كذلك
مشدودا إلى عالم الفردية حالا في الخيال منتهيا فيه : (فهو كائن
وإنّث يتوهم الفعل دون أن يهيء أسبابه) (يبدأ واقعا ليتتهي
خيالا) : (يبدأ مُمكنا ليتتهي استحالة) (فهو كائن ذهني فيه
شيء من آثار الإنسان) لأن الكاتب لم يعن بمنزلة بطله
الاجتماعية بل جعله يُطل علينا (مطلقا مجردا) من كلّ انتماء
طبعي أو من كلّ إحالة زمنية وهذه المفارقات الأولى بين غيلان
وأبطال الوجودية عند (سارتر) الذين هم كيانات اجتماعية
منقلة بهم اجتماعي وحسّ نقدي يُؤسّس مدار الصراع ويصل
بين الإغتراب واسبابه وبين الحركة وأهدافها فكان الوجودي
الغربي متحرّكا في المجتمع بينما يكون البطل العربي متحرّكا في
(المطلق) يجمع بين ملامح البطل الإغريقي في صراعه مع الآلهة
والبطل الوجودي في إثبات الإرادة والتحدّي : بدايته تمرّد
ونهايته مأساة إذ يزدادُ ايغالا في التفرد كلّما ازداد توهُمها
للبطولة وتكون الفردية علامة أخرى من علامات البطل في

النصوص الأدبية العربية لأنه يُنكر الجماعة بقدر ما تُنكره وتتكرّر له فيزدادُ استلاباً من حيث أراد البطولة ويزدادُ عجزاً من حيث أراد الانتصارَ لأن الفعل لن يكون إلاّ جماعياً ولأن الجماعة غائبةٌ مغيّةٌ فيكونُ مصيرُ البطل الشرقي : (الانتحار) متوحّداً : يرسمُ علامةَ البطولةِ دون أن يجسّدها متطّلعاً إلى إمكانات فعلٍ مُسحّلٍ ولعلّ مأسويةَ الصراع عند البطل الشرقي (تكن في كونه) مخفوقاً بالغيب كمجالٍ رمزي خارج الذات: (في الرتبة ومظاهرها) الكثيرة في الواقع فيكونُ الصّراعُ مُتأفّفاً في وجهته مدارُهُ (الألوهية في الفعل) وهو وجودي من جهة ارادة الإنسان التي يسمّى إلى ترجمتها بقطع النظر عن النتائج وهو عيشي من جهة اقراره بلا جدوى الفعل الإنساني لأن التاريخ البشري شاهدٌ على أزلية الصراع يفضح الوجه الآخرَ للبطولة : وجه المأساة الإنسانية التي تشدّ الإنسان إلى موقعه المحدود فتكونُ النهاياتُ متلاحمةً مع أرضية الصّراع وعدم تكافؤ أركانه وعدم تهَيءِ أسبابه اذ يقول (المسعودي) في حديثه عن بطل السّد : "فالمأساة التي يصورها غيلان بحياته ونشاطه... مأساة الحي تقتضيه الحياة ان يحيا وان ينشط بالرغم من أنه يحمل بين جنبيه يقين المؤمن بأن الحياة فانية وانه لا بقاء إلاّ لله وبأن قدرة الإنسان ليست إلاّ عجزاً

بالقياس إلى قدرة الله وبأن الخلود والتوأم لم يُكتبا لما يخلق
الإنسان بل فقط لخلقة الله..." (22).

وتتلاشى البطولة في أصر قامة يتردد البطل فيها
بين (منزع نيتشوي) تشحذه الإرادة الفردية وبين (حسن
عدي) تغذيه الأصول الشرقية التي تُعيده إلى دوائر العدم
والمطلق وكأنه يحارب الغيب المعلوم ليحلّ في غيب آخر.
وتبقى البطولة في شرف المحاولات الإنسانية وفي صلة الوجود
بالتمرّد والصراع وتظلّ النهايات متعدّدة الدلالات : من
وجوهها البيّنة نقد النصوص لواقع شرقي يُكبّله الماضي وكشف
عن أرضية حضارية فيها قدرٌ من الجذب والإعاقة تجعل بطولة
الفعل (ضرباً من الاستحالة) ويكونُ قدرُ الإنسان العربي متّهماً
في (الحلم دون الإنجاز) و(في الوعي دون الفعل) وذلك بسبب
غياب الشرط الاجتماعي والظرف التاريخي الموطرين لإمكانات
الفعل فتظلّ علاقتنا بالوجوديّة علاقةً متردّدة فيها قدرٌ من
الإنهيار الذي يُحيل إلى التنبّي أو الرفض وتظلّ البطولة عندنا
مُمكناتٍ فردية يؤسّسها الوعي ويُحيلها جمودُ الواقع إلى
ضروبٍ من أنساق الخيال والفوضى.

ولا يختلف الحال كذلك مع بطل (الشحاذ)
ل(محفوظ) ذلك الذي تاه في فرديته واستسلم للإلتحار بمسّداً

بذلك واقع المثقف العربي الذي لم يتهاى لممكنات الفعل الثوري فظلت الحقيقة عنده عسفا ذاتيا وارهاسا يوصل إلى العبث والجنون : "انت تتطلع إلى نشوى أو ربما إلى ما يُسمى بالحقيقة المطلقة ولكنك لا تملك وسيلة ناجعة للبحث فتلوذ بالقلب كصخرة لحياة أخيرة ولكنه مجرد صخرة، سوف تتقهقر بك إلى ما وراء التاريخ وبذلك يضيع عمرك هدرًا"⁽²³⁾ وتنتهي رحلة البطل إلى الفوضى التى تنتج عن الضياع داخل النقائص والتمزق داخل ثنائيات حادة مثل (الحلم والواقع - الذاتى والموضوعي - الوعي واللاوعي - العقل والقلب - الحاضر والماضي...) فتتلاشى الذات فى غرائبية تُقيدُها كلّ نوايتها وتُسليها لوهم هو خليط من التصوّر الأسطوري اللامعقول للذات والواقع معًا.

ويتكرّر الإقرار بالحدود عند (الحكيم) أيضا بأبعادٍ تراجيديةٍ أخرى تُعلنُ هزيمة الإنسان أمام حقيقته وقدره وخضوعه، فى قول أوديب : "إني أؤمن ببشرية الإنسان وأرى عظمته في أنه بشرٌ له ضعفه ونقصه وعجزه وأخطاؤه ولكنه بشرٌ يوحى إليه من أعلى..... إن الإنسان هو الإنسان لا بد أن يعمل بما تدفعه إليه ملكاته وخيلاؤه دون أن تتبين لبصيرته القاصرة إرادته من إرادة الآله"⁽²⁴⁾.

ولكلّ لما تقدّم نظلّ البطولة منقوصةً في الإبداع
انعكاساً لنقصها في الواقع ويكون البطلُ مأسوياً مُغترَباً شاهداً
على الحدود مُنتهياً فيها، علامةً على بنيةٍ دالةٍ في وجودنا تؤكد
حالة السقوط والانتظار التي مازلنا نعانيها ولم نهَيِّ أسباب
الإنقلاط من أسوارها.

جوامش الفصل الثالث

- 1- لوسيان غولدمان ~ البنيوية التكوينية والنقد الأدبي ص 14 ط 2 86
- 2- ميخائيل باختين - الخطاب الروائي ص 22 ط 1 87
- 3- اسوالد شبنغلر - تدهور الحضارة الغربية ج 2 ص 14
- 4- انظر جرمان بري - ألبير كامي ص 225
- 5- ميشال زيرافا - الأسطورة والرواية ص 59
- 6- انظر زكرياء ابراهيم - مشكلة الفلسفة ص 320
- 7- ناتالي ساروت - صورة المجهول ص 54
- 8- جرمان بري - البار كامي ص 271
- 9- كولن ولسون - الشعر والصوفية ص 61 ط 2-79
- 10- البار كامي - للتمرد ص 28
- 11- عبد الفتاح الديدي - فلسفة سارتر ص 56
- 12-13-14 للمرجع السابق - ص 32 - 33
- 15- جون بول سارتر - الفغثيان ص 221
- 16- للمرجع السابق - ص 22
- 17- عبد الفتاح الديدي - فلسفة سارتر ص 116
- 18- ألبار كامي - للتمرد ص 130
- 19- عبد الفتاح الديدي - فلسفة سارتر ص 260
- 20- زكريا ابراهيم - مشكلة الفلسفة ص 323
- 21- تزتيقان تودوروف - نقد النقد ص 25

- 22- محمود السعدى - مجلة الفكر ماى 1957
 23- نجيب محفوظ - الشحاذ ص 144 (مكتبة مصر)
 24- توفيق الحكيم - الملك أوردىب ص 151

خاتمة

إن القراءة الجادة في النص الحديث تلبو عسيرة نظرا لتعقد النص وتعدد مدخله ونظرا كذلك لغربة النقد وعجزه النسبي على ملاحقه تسارع نسق النصوص الإبداعية التي ما فتئت تستكشف بحالات التجريب وتفتح سبلا جمالية جديدة تميزها عن غيرها بخصوصية التفرد وتسمها بسمة التجديد فكان الكتاب مدخلا من جملة مدخل أخرى ممكنة سعت فيه إلى التأليف بين وحدات قامت مقام الفصول فاضطلع أحدها بمهمة الكشف عن الخلفية النظرية أو الفكرية التي أسهمت في تجسيد رؤى مبدعينا رغم اختلاف مسالكهم وتنوع تجاربهم فأحتلت الوجودية نواة المبحث مع الكشف عن أصولها المجتمعية وعن الظروف التي حفت بنشأتها مع ربط الصلة باثرها عند مبدعينا ومحاولة المقارنة الضمنية بين البطل الوجودي الغربي والبطل الوجودي في النصوص العربية.

وكان الفصل الأول تطبيقاً نصّياً يؤكد المرجعية الفكرية لذلك اتخذنا من بطل "الشحاذ" نموذجاً يجسّد مفارقة حضارية تميّز بين تصوّرين وبين مجتمعين وبين حضارتين وترسم علامة التمزّق بين الحلم والإنجاز وعلامة الصراع والضياغ بين أقطاب متناقضة رغم هيمنتها في الذات الواحدة تلك التي أضحت مشروخة، تسعى إلى لمّ شتاتها دون استطاعة : لأن الوعي ألزمها النقد في حين أن الواقع سلبها الفعل.

وكان الفصل الثاني سعياً إلى موازنة بين فنيّة الإستكمال وثناء المضامين في محاول لإستقصاء العلامات البنائية المكوّنة لرواية "الشحاذ" من خلال انظمتها المتداخلة ك: (الزمان والمكان والشخصيّة والفكرة) وهو محاولة لتفكيك ذلك البناء الهندسي العسير في الرواية وهو شاهد رغم ذلك على عمق ما بلغته نصوصنا الحديثة من وعي بفنيّة النصّ الروائي وحسن الملازمة بين مقتضيات جماليّة وأعماق نقدية وكانت الفصول مجتمعة محاولة تأصيل شديدة التواضع وكثيرة الجراءة تطمح إلى ردّ الاعتبار لأدبنا الحديث بعد أن كادت تسود فيه أحكام متطرفة تذهب من الوجهة إلى نقيضها بعضها

يغلب الموقف والفكرة وبعضها يُغيب كل ذلك ويتنصر جمالية
النص كأن يفككه ويحصي جملة ويؤوب وضائفها دون أن
يصل النص بأهدافه التي فيها سر خلقه...

لكل ذلك كان التأكيد على قراءة شمولية تستفيد
من المدارس مجتمعة دون أن تفل أسيرة واحدة منها إيماناً بتعدد
وثرء النص الإبداعي وبضرورة أن يكون النقد ملزماً بذلك
التعدد وبذلك الثراء ومشجعاً لهما حتى تكون قراءاتنا مختلفة
تفتح سُبُلًا جديدة للفهم دون أن نُعيقه.

المصادر والمراجع

- 1- إسوالد اشينفلر تدهور الحضارة الغربية - دار مكتبة الحياة بيروت
- 2- ألبار كامبي المتمرد - عويدات - بيروت 1980
- 3- ألبار كامبي أسطورة سيزيف - دار مكتبة الحياة بيروت
- 4- ارنولد كيتل مدخل إلى الرواية الإنجليزية - وزارة الثقافة دمشق 1977
- 5- بيرسي لوبوك صناعة الرواية - دار الرشيد ط1/1981
- 6- جان ريكاردو قضايا الرواية الحديثة - وزارة الثقافة دمشق 1977
- 7- جون لوكاتش الأدب والفلسفة والوعي الطبقي - دار الطليعة بيروت ط1/1977
- 8- جرمان بري ألبار كامبي - دار المعارف القاهرة 1978
- 9- جون بول سارتر الغثيان - دار الآداب بيروت ط2/1964
- 10- زكرياء إبراهيم مشكلة الفلسفة - مكتبة مصر 1971
- 11- كولن ولسون الشعر والصوفيّة - دار الآداب بيروت ط2/1971
- 12- لوسيان غولدمان البنيوية التكوينية والنقد الأدبي - مؤسسة الأبحاث العربية ط2
- 13- مصطفى التواتي دراسة في روايات محفوظ النعبة - الدار التونسية للنشر 1986
- 14- ميخائيل باختين شعرية دستوفسكي - دار توبقال ط1/1986
- 15- ميخائيل باختين الخطاب الروائي - دار الفكر القاهرة ط1/1987

- 16- م. خرايتشكو ذات الكسائب الإبداعية - وزارة الثقافة
دمشق 1980
- 17- محمد الجالبلي الحنين البدائي - شركة الطباعة والنشر والإشهار
ط 1 - 1990
- 18- نجيب محفوظ الشحاذ - دار القلم بيروت ط 2
- 19- سيزا أحمد قاسم بناء الرواية - الهيئة المصرية للكتاب 1984
- 20- توفيق الحكيم الملك أوديب - مكتبة مصر
- 21- تزتيغان تودوروف نقد النقد - دار الآداب 1982
- 22- عبد الفتاح الديدي فلسفة سارتر - مكتبة مصر 1975
- 23- رولان بارت لغة النص - دار توبقال ط 1/1988
- 24- مجلة الفكر ماي 1957
- 25- مجلة العربي عدد 362 سنة 1989

الفهرس

ص 7

المجمعة

الفصل الأول

الوطال المازوم (رحلة الشهاد من الوجود إلى العيش)

- ص 13 - مقارنة نقدية
- ص 21 - بطل الشهاد والشخصية النمطية
- ص 25 - القلق الوجودي
- ص 25 - رحلة التمرد والبحث عن الذات
- ص 39 - النهاية العشية والانتحار
- ص 45 - تعدد الرؤى
- ص 49 - هوامش الفصل الأول

الفصل الثاني

نظام الرواية الشخصية في الشهاد

- ص 55 - ملاحظات في النهج
- ص 59 - نظام الزمن
- ص 71 - وظائف المكان

- المنظور الروائي ص 81
- * المنظور النفسي وبناء الشخصية ص 82
- هوامش الفصل الثاني ص 93

الفصل الثالث

الوجودية وأثرها في الأدب الحديث

- ملاحظات في صلة المباني بالمعاني ص 99
- بين الأدب والفلسفة ص 103
- الوجودية فلسفة إجماعية ص 109
- النص العربي والوجودية الحاملة ص 121
- هوامش الفصل الثالث ص 129

الخاتمة ص 131

- قائمة المصادر والمراجع ص 135

مدر للمؤلف : محمد الجابلي

- الحنين البدائي (مدخل في تغدد الذات والحضارة سنة 1990).

- العقل والذاكرة (سنة 1993)



انبنى الكتاب على مراوحة بين النظرية والتطبيق
فكان فصله الأول تأصيلا لا بد منه يكشف المراجع الفكرية التي
وجهت "محفوظ" في روايته الذهنية من خلال تأكيد (غربة
البطل)... واضطلع فصله الثاني بالبحث في نظام الرواية واستقصاء
بنائها الفني مؤكدا على توظيف الزمان والمكان والشخصية وانظمة
التعبير... في حين تطلع الثالث إلى تعميق مقارنة (فكرية حضارية)
هدفها الكشف عن الجذور الفلسفية العاملة في توجيه نصوصنا
الإبداعية... ولكل ذلك كان التأكيد على قراءة شمولية تستفيد من
المدارس مجتمعة دون ان تظل أسيرة واحدة منها لئلا نأثرنا وتعد
النص الإبداعي وبضرورة أن يكون النقد ملزما بذلك التعبد
وبذلك الثراء ومشجعا لهما حتى تكون قراءاتنا مختلفة تفتح سب
جديدة للفهم دون أن تعيقه.



0449636

السعر - 2.000

ISBN : 9973-17-598-0